Dumitru Chirilă

TEATRU
fragmente dintr-o istorie trăită

Biblioteca Revistei Familia

www.cimec.ro

Această carte a apărut în cadrul proiectului
Familia - 140, finanțat
de Primăria și Consiliul Municipal Oradea

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României
CHIRILĂ, DUMITRU
Teatru : fragmente dintr-o istorie trăită /
Dumitru Chirilă ; pref.: Mircea Morariu. - Oradea:
Biblioteca Revistei Familia, 2005
ISBN: 973-9401-49-X

I. Morariu, Mircea (pref.)

792

Redactor de carte: **Ioan Moldovan**
Coperta: **Tudor Chirilă**
Tehnoredactare: **Miron Beteg**

**Tiparul executat la Imprimeria de Vest,
Oradea, Calea Aradului nr. 105.
România**

www.cimec.ro

Dumitru Chirilă

TEATRU
fragmente dintr-o istorie trăită

Ediție îngrijită şi Cuvânt înainte de
Mircea Morariu

BIBLIOTECA REVISTEI FAMILIA
Oradea - România

2005

www.cimec.ro

DUMITRU CHIRILĂ s-a născut la 25 octombrie 1936 în Borşa, Bihor. A absolvit liceul „Emanuil Gojdu" din Oradea, promoţia 1954. Din această perioadă datează debutul său scriitoricesc. Licenţiat al Facultăţii de filosofie (secţia Ziaristică) în anul 1960. Redactor la ziarul „Crişana", secţia culturală, în perioada 1960-1965. Din 1965 este redactor la revista „Familia", iar din 1986 redactor şef adjunct până în anul morţii sale, 2005. Colaborator la diverse publicaţii de specialitate, pentru rubricile de critică teatrală. De-a lungul vieţii a publicat peste 700 de cronici dramatice, articole de analiză, interviuri şi texte publicistice. Deţinător în două rânduri (1981, 1987) a Premiului ATM pentru critică teatrală. De două ori a fost laureat al Premiului UNITER pentru cel mai bun critic al stagiunii (1997, 1998). Premiul de excelenţă la secţiunea publicistică al Primăriei şi Consiliului Municipal Oradea. A rămas fidel toată viaţa profesiunii pe care şi-a ales-o, iubind-o cu pasiune şi punînd-o în slujba culturii şi adevărului pînă la ultimul rînd tipărit.

Coperta IV: Colectivul revistei „Familia" la începutul anilor '70. De la stânga la dreapta: Dumitru Chirilă, Crăciun Bejan, Mircea Bradu, Stelian Vasilescu, Gheorghe Grigurcu, Ovidiu Cotruş, Alexandru Andriţoiu (red. şef), François Pamfil, Vasile Spoială. Din fotografie lipsesc Nicolae Balotă şi Radu Enescu.

www.cimec.ro

Cuvânt înainte

În prefața piesei sale *Kathie şi hipopotamul*, marele scriitor de origine peruviană Mario Vargas Llosa scrie - „Teatrul nu e viață, ci teatru, adică o altă viață, cea a minciunii, a ficțiunii. Nici un alt gen nu manifestă cu atâta strălucire ca reprezentația teatrală natura problematică a artei."

Gazetar pur-sânge, Dumitru Chirilă s-a apropiat de teatru tocmai fiindcă era preocupat deopotrivă de teatru şi de viață. În 1965, odată cu reapariția *Familiei*, a părăsit presa cotidiană spre a se dedica cu precădere reflecției asupra teatrului. A făcut-o cu simț artistic, slujindu-se de marile calități ale ființei sale - eleganța, sinceritatea, acuitatea observației, cultura, stilul, deci cu nedezmințit talent. Însă pe toată perioada cât a colindat teatrele din țară spre a vedea spectacole şi a scrie despre ele, Dumitru Chirilă a rămas fidel concepției lovinesciene în conformitate cu care proba de foc a criticului, cea în urma căreia îți dobândeşti autoritatea în profesie, este cea a onestității şi a caracterului. A onestității față de sine, față de alții, față de profesie. Ştia că scriind despre ceva atât de perisabil precum spectacolul teatral nu e infailibil. Dar îşi dorea ca niciodată să nu aibă motive spre a-şi reproşa vreodată că textul pe care l-a trimis la tipar ori tocmai a apărut în revistă e marcat de elemente extranee crezului său moral şi estetic. Spunea Dumitru Chirilă, în ceea ce cred că a fost ultimul său interviu: „A trebuit să treacă o vreme ca să înțeleg bine teza lui Maiorescu după care criticul trebuie să fie transparent, să se lase străbătut de idei şi de soluții care îl surprind". Dar i-a fost clar întotdeauna că „ fiecare spectacol este un început şi ori de câte ori mă aşezam la masă pentru o cronică, doar acel spectacol îl aveam în față". Ținând cont de

www.cimec.ro

prestigiul şi dragostea de care s-a bucurat printre cronicari, e sigur că a izbutit să-şi atingă ţelul. A fost iubit şi preţuit deopotrivă de actori, regizori şi scenografi, chiar dacă uneori fişa postului i-a cerut să producă şi supărări. Ele au trecut repede pentru că, odată consumată emoţia, cei „supăraţi" nu puteau să nu realizeze calitatea argumentaţiei, ordonarea ideilor şi a cuvintelor, alcătuirea frazei, într-un cuvânt capacitatea de a reface prin cuvinte ceea ce s-a petrecut pe scenă. Faptul că în cronică se exprima un spectator avizat şi atent şi un analist redutabil era evident, tot la fel cum evident era că Dumitru Chirilă se număra printre acei comentatori care ştiau despre ce vorbesc şi iubeau teatrul. De unde şi exigenţa sa. Spunea colegul meu în acelaşi interviu – „Am fost cât se poate de exigent când dragostea mea pentru teatru atingea cote maxime".

L-am cunoscut pe Dumitru Chirilă în urmă cu mai mult de 20 de ani şi i-am devenit colaborator apropiat. Am ştiut întotdeauna că adora să meargă la teatru, tot la fel cum îi plăcea să spună şi să asculte poveşti. Şi asta pentru că teatrul e locul magic în care se spun şi se văd poveşti frumoase. „A visa, a-ţi imagina, a scrie ficţiuni (ca şi a le citi, a le viziona sau a crede în ele) este un protest pieziş la adresa mediocrităţii vieţii noastre de zi de zi şi o modalitate, trecătoare dar efectivă, de a-i da cu tifla", scria acelaşi Llosa . Când nu a mai putut vedea poveşti, când viaţa i-a dat cu tifla nemeritat şi dureros, Dumitru Chirilă a devenit cel mai nefericit om. O nefericire mai mare decât boala, despre care prefera să nu vorbească, dar pe care i-o intuiam cu prilejul fiecărei întâlniri .

Acum, când nefericirile pământeşti ale lui Dumitru Chirilă s-au încheiat, revista *Familia* a hotărât să adune în pagini de carte o parte din cronicile scrise între 1965 şi 2003. Fatalmente, selecţia pe care am operat-o e incompletă, subiectivă şi – oricând – amendabilă. Dar sper că va părea relevantă pentru amploarea preocupărilor şi pentru ceea ce a însemnat pentru critica teatrală românească Dumitru Chirilă. Aşa că nu pot decât să îmi doresc ca, pe celelalte tărâmuri, această carte să-i poată sluji colegului meu drept argument ca atunci când e întrebat „tu ce ai vrut să te faci de ai ajuns critic?", să poată răspunde fără ezitare „asta am vrut, să fiu critic".

Mircea Morariu

www.cimec.ro

TEATRUL DIN ORADEA

www.cimec.ro

ÎNTRE DOUĂ STAGIUNI

Cea de a X-a stagiune a secției române a Teatrului de Stat din Oradea a confirmat faptul că acest colectiv își desfășoară activitatea la un nivel artistic ridicat, deși nu se poate vorbi de un progres față de stagiunea anterioară. Semnificativ în acest sens ni se pare faptul că în fața comisiei de selecție pentru recenta decadă a teatrelor dramatice au fost prezentate două spectacole ale stagiunii 1963-1964 („Luceafărul" și „Vizita bătrânei doamne"). În evoluția unui teatru sunt posibile și asemenea mici descreșteri (au mai fost și la Oradea), ele nefiind alarmante decât atunci când apar tendințe de permanentizare. Nădăjduim că n-a fost decât o nedorită „relaxare" în preajma asaltului spre realizări neatinse încă în activitatea teatrului. Nu e un motiv de alarmare, dar nici nu trebuie trecut cu vederea acest fenomen. Seriozitatea unui colectiv teatral poate fi apreciată nu numai după „vârfurile" producției sale, ci și după limita inferioară a calității. Or, chiar dacă în această stagiune n-au fost egalate cele mai reprezentative spectacole ale sezonului anterior, nici nu s-a coborât sub un nivel onorabil, fixat de activitatea de până acum a teatrului și de nivelul mișcării noastre teatrale în ansamblul său.

Dar să recapitulăm stagiunea recent consumată.

„Horia" se înscrie pe linia fericitei inițiative a teatrului de a prezenta în fiecare an câte o piesă istorică. Principiul tematic, în primul rând, și posibilitățile de acoperire a distribuției au condus spre a-

www.cimec.ro

legerea piesei lui Mihail Davidoglu, o lucrare ce ridica multe semne de întrebare asupra valorii sale artistice. Intervențiile asupra textului şi spiritul de răspundere al trupei au făcut ca spectacolul să se prezinte la un nivel avansat. Afluența publicului orădean precum şi primirea entuziastă de care s-a bucurat spectacolul în diferitele oraşe în care a fost prezentat indică nu numai valoarea sa ci şi utilizarea montării pieselor istorice, atât de apropiate sufletului fiecărui spectator. Regizorul Ion Deloreanu a confirmat că teatrul istoric reprezintă pentru el punctul forte, iar actorii Vasile Constantinescu (în rolul titular), Nicolae Toma, Liviu Mărtinuş, artistul emerit Dorel Urlățeanu, Eugen Țugulea, Anca Miere Chirilă, Valentin Avrigeanu şi Mişu Vladimir au avut contribuția cea mai substanțială la reuşita spectacolului.

Comedioara lui H.Nicolaide şi I.Berg „Dragoste... poveste nouă" reprezintă punctul nevralgic al stagiunii. Producția unor astfel de lucrări, prelungire în diverse variante a teatrului bulevardier, este destul de prosperă în ultima vreme. Numai printr-o hotărâtă rezistență a teatrelor față de tentațiile acestui gen facil producția va putea fi oprită, evitându-se astfel cheltuiala inutilă de muncă şi talent din partea trupelor, iar gustul public va fi ferit de acțiunea nocivă pe care o exercită manufacturile gen „Dragoste... poveste nouă".

Una din izbutitele comedii ale lui Tudor Muşatescu, „...Escu", a readus stagiunea la linia de plutire. Regia elegantă a lui Dorel Urlățeanu, realizările actoriceşti datorate lui George Pintilescu, Lili Mihăilescu, Valeriu Grama, Constantin Simionescu, Jean Săndulescu ş.a. au concurat la realizarea unui spectacol de succes.

„Vopone" de Ben Jonson a adus în actualitate o veche problemă: cum şi pentru ce îi jucăm pe clasici? Spectacolul realizat de Ion Deloreanu nu a dat răspuns întreg acestei întrebări, având o prea slabă rezonanță contemporană. În ansamblul său spectacolul a fost trenant, lipsit de vervă. Cauza, ni se pare, constă într-un exces de seriozitate (a se citi: uscăciune).

În sfârşit, cu „Vedere de pe pod" colectivul orădean a abordat marele repertoriu contemporan, în care a obținut de regulă succese de răsunet (vezi: „Ciocârlia", „Omul care aduce ploaie", „Vizita bătrâ-

www.cimec.ro

nei doamne", „Poveste din Irkutsk"). Spectacolul acesta a păcătuit prin nişte plusuri şi minusuri. Plusuri în materie de dramatism, care a fost extins uneori până la melodramă, şi minusuri în ce priveşte interiorizarea. Departe de noi gândul de a-l considera un eşec. Nu s-a ridicat însă la nivelul aşteptat. Avem impresia că regizorul Valeriu Grama n-a reuşit să-şi impună concepția. Tot timpul ni s-a părut că regizorul a vrut altceva dar că intențiile sale au fost doar parțial realizate. Din distribuție reținem în primul rând pe Eugen Țugulea.

Stagiunea viitoare anunță: „N-a fost prea târziu", de Virgil Stoenescu - o piesă despre tineri şi despre etică, scrisă la nivelul mediu al dramaturgiei noastre actuale; „Mihai Viteazul" de Octav Dessila - în premieră pe țară şi conformă acelui program de a aduce în fiecare an o filă de istorie în repertoriu; excelenta comedie a lui Evgheni Şvarț, „Regele gol"; „Jupiter se amuză" de Cronin, „Şantajul" de Irvin Shaw - de asemeni inedite în repertoriul teatrelor noastre - şi de mult nejucata comedie a lui Tudor Muşatescu „Visul unei nopți de iarnă".

Nu ne propunem să dicutăm aci eventualele imperfecțiuni ale acestui proiect de repertoriu. Este greu să întocmeşti o listă (mai ales la rubricile destinate dramaturgiei originale) în care să fie numai piese de mare valoare, nejucate până acum la Oradea, pe cât posibil puțin jucate şi la alte teatre, iar la televiziune deloc, care să atragă publicul şi să corespundă posibilităților de distribuire pe care le are teatrul. Sunt o sumedenie de criterii care concură la întocmirea repertoriului şi care, de multe ori, se exclud reciproc. Ce am dori însă pentru viitoarea stagiune? Ca odată această listă de piese adoptată, ea să fie şi respectată. Cu un an în urmă, la plenara Consiliului teatrelor, proiectul de repertoriu al secției române a teatrului orădean a fost lăudat. Dar din acel proiect s-au jucat până la urmă doar două peise, şi n-a fost singura stagiune în această situație.

Nu susținem că un repertoriu odată adoptat devine imuabil. Dacă, de pildă, în revista *Teatrul* ar apare o piesă excepțională (dă, doamne!) nu trebuie aşteptată viitoarea stagiune pentru a o juca. Dar nici să ne jucăm de-a repertoriul nu se poate.

www.cimec.ro

Sunt însă cazuri când schimbarea unei piese din repertoriu este determinată de alte motive, şi cu asta ne referim la o greutate permanentă a teatrelor din regiuni. La alegerea unei piese s-a avut în vedere un anumit actor, dar până la premieră acesta s-a mutat la alt teatru. Unii actori sunt ca fotbaliştii: păsări călătoare care se lasă racolate cu te miri ce. Indulgența regulamentelor în vigoare creează multe neplăceri şi perturbații în activitatea teatrelor. Spectacole pentru care s-a muncit luni de zile şi s-au cheltuit zeci de mii de lei trebuie scoase de pe afiş pentru că a plecat unul sau doi interpreți, iar înlocuirea lor ar cere timp îndelungat. De cele mai multe ori această migrațiune se face din motive minore, extraartistice.

Se discută în ultima vreme foarte mult despre pauperitatea repertoriului original contemporan. Într-adevăr, poți număra pe degete piesele bune apărute în ultimii ani. Ce ni se pare curios la secția română a teatrului orădean este constanța cu care s-a abținut să joace cele mai de seamă realizări ale dramaturgiei noastre. Şi pentru că nu e greu de exemplificat, vom aminti că din piesele lui Horia Lovinescu s-a jucat doar „Surorile Boga". Întotdeuna au existat scrupule privind distribuția. Ori nu înțelegem de ce o trupă care a abordat cu deplin succes mari capodopere ale dramaturgiei universale n-a avut curajul să-l joace pe cel mai reprezentativ dramaturg al nostru. Înscrierea în repertoriu a celor mai valoroase opere ale dramaturgiei originale, care discută aspecte majore, esențiale ale contemporaneității, o strânsă colaborare cu autorii dramatici (inclusiv sprijinirea şi promovarea, sub egida calității, a autorilor locali) în vederea lărgirii ariei tematice şi a valorii artistice a pieselor, iată câteva sarcini permanente şi de primă importanță ale teatrului.

(Revista *Familia*, nr.1/1965)

www.cimec.ro

ROMULUS CEL MARE

Dürrenmatt este la ora actuală unul dintre cei mai jucați autori străini pe scenele noastre. Teatrele găsesc în piesele sale o formulă fericită de întâlnire a unui text dens în idei cu succesul de public, pentru că Dürrenmatt este unul dintre puținii autori care n-au uitat că teatrul este o artă a maselor şi pentru ca să fie într-adevăr eficient trebuie în primul rând să se facă accesibil. Cu *Romulus cel Mare* autorul elvețian înnoadă o tradiție strălucit reprezentată cu câteva decenii în urmă de Shaw. Ne aflăm în fața unui text în care istoria este folosită ca pretext pentru dezbaterea unor idei contemporane. Şi credem că termenul de dezbatere îşi găseşte rar o mai deplină accepție decât la Dürrenmatt, ale cărui lucrări sunt întotdeauna teze dezbătute, cu concluzii clare, discutabile ce-i drept sub aspect politic şi sociologic, dar în nici un caz de desconsiderat. Dürrenmatt este un sceptic. Concluziile sale comportă o mare neîncredere în posibilitățile ființei umane de a se pune de acord cu sine însăşi şi de a pune un semn de identitate între principii şi viață. Pentru noi, cei multă vreme obişnuiți cu o literatură funciar optimistă, aceste concluzii par scandaloase. Dar după o nu prea îndelungată meditație, păstrând numeroase rezerve, sfârşim prin a face unele concesii, pentru că adevărul stă foarte rar în extreme.

Spuneam că *Romulus cel Mare* este o piesă de factură shawiană. Da! Prin replicile spirituale şi aluzive (aluzii care, evident, vizea-

www.cimec.ro

ză contemporaneitatea), prin gaguri, prin şarjarea unor realităţi istorice şi prin anticiparea ironică a unor comentarii istoriografice („Ne aşteaptă un întunecat ev mediu" spune unul din personaje în ziua căderii imperiului roman). Asemenea dese „trimiteri" au, pe lângă strălucirea comică, rolul de a pune în evidenţă actualitatea care stă la baza piesei.

Înfăţişând ultimul act al prăbuşirii imperiului roman. Dürrenmatt are în vedere societatea în care trăieşte, intrată după părerea sa într-un iremediabil proces de descompunere. Răul constă - continuă demonstraţia lui Dürrenmatt - în însuşi lăuntricul acestei societăţi care preferă raţiunii forţa. Şi cum el exclude orice posibilitate de transformare sau purificare a societăţii, unica soluţie este condamnarea, în sensul cel mai strict, judecătoresc, al termenului. Împăratul Romulus a jucat douăzeci de ani rolul de bufon, ocupându-se exclusiv de creşterea orătăniilor, urmărind cu calm prăbuşirea imperiului şi obstrucţional orice tentativă de redresare, aşteptând ziua când el, Romulus, îşi va juca rolul de judecător şi va pronunţa sentinţa de pieire a imperiului. Dar odată sosită această zi, Romulus va constata că imperiile nu dispar ci doar se înlocuiesc şi că în esenţă nimic nu se schimbă. Aceleaşi tare care l-au determinat să condamne propriul imperiu se prefigurează în stăpânirile viitoare. Dialogul său cu Odoacru, căpetenia vandalilor victorioşi, este colocviul a doi oameni care se recunosc învinşi în încercările lor de a asana societatea, pentru că în orice moment al evoluţiei acesteia poate apare un Theodoric, a cărei unică raţiune este forţa, în vreme ce raţiunea nu este niciodată o forţă. În asemenea condiţii bunele intenţii ale unui Aemilian şi sincerele lui suferinţe devin don-qijotism, în vreme ce sunt scoşi la suprafaţă indivizii submediocri de genul lui Tullius Rotundus şi Mares, cei doi miniştri a lui Romulus. Iar speranţele unora că un anumit grad de civilizaţie, cultura ar putea ţine piept militarismului se dovedesc de un ridicol total. Este inutil să mai arătăm că în acest punct Dürrenmatt polemizează cu acei intelectuali contemporani care cred că cultura poate, singură şi prin simpla ei existenţă, să asigure pacea în lume. Asemenea paralelisme (dar care, poate, nici nu

www.cimec.ro

sunt paralelisme ci pur şi simplu idei sau fenomene contemporane plasate într-o „comedie istorică, cu totul neistorică") sunt multe în piesa lui Dürrenmatt. Aroganța şi puterea fabricantului de pantaloni Caesar Rupf amintesc de raporturile actuale între marea finanță şi stat. Uneori aceste transplantări sunt atât de transparente încât îmbracă o haină pamfletară care impietează asupra valorii artistice a piesei, indicându-ne momente de un prea evident tezism. E vorba însă de impresii pasagere, care nu pot întuneca pe cea generală: o comedie suculentă, uneori de un umor amar, în spatele căruia se ascunde un om ce îşi pune grave întrebări în legătură cu destinele actuale ale omenirii şi care nu găseşte acestor întrebări răspunsuri pozitive.

Regizoarea Sanda Manu de la Teatrul „C.I.Nottara" din Bucureşti nu a avut o misiune facilă, fiind obligată să omogenizeze o echipă care, deşi era alcătuită aproape în exclusivitate din actori de comedie, nu era deloc unitară în ce priveşte modalitatea de interpretare a comediei. Chiar dacă nu este integrală, reuşita e apreciabilă, spectacolul dovedindu-se bine gândit şi bine articulat, regizoarea găsind partiturilor actoriceşti un numitor comun, fără a stânjeni particularitățile interpreților. Este ceea ce am admirat în primul rând la talentata regizoare: această ştiință de a-şi impune concepția în deplină concordanță cu personalitatea actorului, de a găsi fiecăruia locul potrivit în structurile ample ale spectacolului.

În confruntarea cu textul lui Dürrenmatt, Sanda Manu a subliniat universul crepuscular al piesei, urmărind cu savoare zbaterea sterilă pentru salvarea unei lumi din care n-au mai rămas decât formele goale şi reprezentată de nişte oameni care mai păstrează doar măştile. Spectacolul său a pierdut însă un punct esențial: dialogul Romulus-Odoacru, prin care Dürrenmatt avertizează că în orice moment al istoriei se va găsi un stat care se va impune prin forță. În acest moment se află cheia de boltă a spectacolului, dar el n-a căpătat greutatea cuvenită. Poate că nici interpreții n-au dat aici totul. Atât George Musceleanu (Romulus), care a avut în spectacol scene pur şi simplu strălucitoare, dovedindu-se posesorul unui stil de comedie de o fermecătoare eleganță şi de mare acuratețe, stăpân pe resorturile şi miş-

www.cimec.ro

cările intime ale eroului, cât şi partenerul său Eugen Ţugulea (Odoacru) trebuiau să-şi înzestreze în acest moment personajele cu mai multă luciditate. Este o scenă de joncţiune şi de stabilire a unei simetrii. Până atunci Romulus a trăit dedublat într-un împărat-bufon şi a ajuns în punctul în care dedublarea dispare, omul întâlnindu-se cu sine însuşi. Dar acesta este şi punctul de început al dedublării lui Odoacru, care va trebui în viitor să stea în fruntea unor acţiuni pe care le detestă. Cerând interpretului lui Odoacru o gestică à la Hitler, prezent în conştiinţa spectatorului ca simbol al fanatismului şi demenţei, regizoarea a dezechilibrat simetria atât de frumos propusă de Dürrenmatt.

În afara interpreţilor deja amintiţi, spectacolul a mai beneficiat de câteva certe realizări actoriceşti. Am admirat masca satirică a lui Ion Mâinea (Tullius Rotundus), cu o neschimbată expresie de calm indiferent de gravitatea momentelor şi tocmai prin asta generatoare de comic; umorul grotesc atât de specific lui Ion Pater (Zenon), şarjele nu lipsite de feminitate ale lui Maud Mary (Julia) şi Gina Nicolae (Rhea), jovialitatea arogantă a lui Octavian Uleu (Caesar Rupf), jocul sincer şi nu lipsit de rezonanţă gravă a lui Nicolae Barosan (Aemilian), tipul de militar limitat realizat de Vladimir Jurăscu (Mareş), cuplul comic Nicolae Toma-Jean Săndulescu (Achille-Pyram) şi nu în ultimul rând pe George Pintilescu (Theodoric), autorul unui tip generic de militar al cărui creier a coborât în vârful spadei. Deşi inegale, decorurile lui Traian Niţescu se acordează eleganţei şi fineţii spectacolului, care - în întregul său - reprezintă în actuala perioadă de răscruce a teatrului orădean un util punct de reper.

(Revista *Familia*, nr.10/1967)

www.cimec.ro

MICUL INFERN

Această comedie de Mircea Ştefănescu a ajuns în repertoriul Teatrului din Oradea în speranța realizării unui spectacol de succes, care să optimizeze raporturile dintre teatru şi public, mai ales că de data aceasta colaborarea cu regizorul Sică Alexandrescu şi talentatul actor de comedie Marcel Anghelescu presupunea un spor de interes din partea publicului. Acum, la câteva săptămâni de la premieră, se pare că previziunile nu se adeveresc, succesul spectacolului fiind relativ, în orice caz nu mai mare decât al altor spectacole din stagiune. Oricât de instabil s-ar dovedi publicul şi oricât ne-am plânge de lipsa unor criterii după care să-i putem defini opțiunile, se pare că el dispune de antene secrete prin care - măcar din când în când - reuşeşte să evite mediocritatea. „Micul infern" este, din toate punctele de vedere, o piesă mediocră, în care autorul a pus puțin sentimentalism, puțină duioşie, puțin umor şi câteva sentințe morale, cu scopul unic de a place. Nu negăm faptul că piese şi mai slabe au avut în alte ocazii succes mai mare, dar nici nu ne întristează rezerva publicului pentru acest gen de piese „bine făcute", dar lipsite de o autentică vibrație.

Eforturile lui Mircea Ştefănescu de a surprinde în trei etape diferite - tinerețe, maturitate şi bătrânețe - evoluția unui cuplu familial, nu depăşesc cadrul unei povestiri moralist-sentimentale, în care soții pun la cale farse nostime pentru a se salva reciproc de la adulter, în care rivalii potențiali nu stârnesc decât zâmbete şi sunt înlăturați cu

www.cimec.ro

delicatețe, iar recapitularea este prilej de concluzii juste pe marginea vieții conjugale. Dacă teatrul modern, cu întrebările sale grave şi cu eroii săi contorsionați, în general, nu a reuşit să cucerească pe deplin publicul, nici această piesă simplută nu reuşeşte să-l „prindă". Chiar dacă pe afiş apare numele lui Sică Alexandrescu sau Marcel Anghelescu.

Reputatul maestru al teatrului caragialean şi totodată cel mai încercat regizor în montarea pieselor lui Mircea Ştefănescu, Sică Alexandrescu, a făcut şi la Oradea un spectacol de înaltă profesionalitate. Un decupaj foarte studiat pune în valoare scenele-cheie ale spectacolului, punctând fiecare act cu câteva momente - fie comice, fie sentimental-idilice - ceea ce într-o anumită concepție despre teatru are darul de a mobiliza spectatorul, fie prin râs, fie prin lacrimi. Între aceste momente spectacolul curge ca un recitativ între două arii (pentru că sunt spectatori pe care nu-i interesează decât ariile), dar trebuie să apreciem lucrul bine făcut, munca de artizan care ştie să dea un lustru materialului cu care lucrează indiferent de calitatea lui.

Prezența lui Marcel Anghelescu în distribuție a fost - probabil - stimulatoare, întreaga echipă prezentându-se într-o plăcută omogenitate. Invitatul de onoare al spectacolului a interpretat rolul Doctorului, cu o înclinare specială spre latura sentimentală a personajului, cu o dublă subliniere a delicateții şi purității sale sufleteşti ce-l face ca o viață întreagă să iubească o femeie inaccesibilă lui. Existau destule resurse pentru ca interpretarea să fie mai nuanțat-ironică la adresa unui - în fond - ratat, chiar dacă ratarea este din motive sentimentale.

Spectatorii orădeni s-au bucurat de reîntâlnirea cu una din actrițele lor favorite: Lili Mihăilescu, de care teatrul s-a lipsit cu prea multă uşurință în ultimele două stagiuni. Interpreta a trecut cu aplomb prin stadiile pe care le presupune personajul, de la soacra autoritară şi excesiv de curioasă, până la bătrâna care a căzut în mintea copiilor. De altfel aceasta este personajul cel mai izbutit al piesei, cu reacțiile cele mai puțin convenționale.

Cuplul celor doi soți a fost interpretat de Nicolae Toma şi Simona Constantinescu. Poate cu un joc mai puțin spontan şi mai lipsit

www.cimec.ro

de naturalețe ca de obicei, Nicolae Toma a evoluat totuşi la un nivel superior, aşa cum talentul său îi cere şi îi permite. Dar talentul refuză convenționalul şi de aceea actorul s-a simțit stânjenit în numeroasele scene de o banală convenționalitate cărora a trebuit să le facă față. Foarte bună în actul al doilea, atunci când personajul trece de la maturitate spre bătrânețe, Simona Constantinescu dovedeşte surprinzătoare înclinații spre compoziție.

În rolul Curtezanului, George Pintilescu are o evoluție extrem de inspirată. Personajul său, în compunerea căruia infatuarea şi prostia se alimentează reciproc, reuşeşte să depăşească condiția textului, constituindu-se ca un tip uman cu putere generalizatoare. O impresie bună lasă în spectacol şi Ion Martin în rolul (mai mult decorativ) al Ordonanței.

***

Încercările Teatrului din Oradea de a atrage cât mai mult atenția spectatorilor asupra activității sale are rezultate contradictorii. Colaborarea cu personalități marcante ale scenei româneşti - regizori şi actori - trebuie continuată. Dacă nu întotdeauna această colaborare înseamnă şi succes de public, cauza trebuie căutată şi în calitatea textului.

(Revista *Familia*, nr.5/1969)

www.cimec.ro

CEZAR ŞI CLEOPATRA

Stagiunea orădeană s-a încheiat printr-un bun spectacol cu „Cezar şi Cleopatra" în regia lui N.Al.Toscani, spectacol mult controversat aici la Oradea, din motive nu întotdeuna clare. Faptul că - după o stagiune lipsită de relief - apare un spectacol incitând la discuţii e un semn bun, o dovadă că revirimentul deocamdată gestant îşi anunţă apariţia. Cu toate neîmplinirile sale, acest ultim spectacol al stagiunii rămâne evenimentul cel mai important nu numai prin valoarea textului literar, poate cel mai valoros din întreaga dramaturgie shawiană, ci şi prin reuşita artistică.

N.Al.Toscani a realizat un spectacol echilibrat, păstrând echidistanţa între o interpretare rutinieră şi formulele novatoare cu reuşite improbabile, degajat de artificiile care îi tentează pe mulţi interpreţi de astăzi ai teatrului lui Shaw, cât şi de pitorescul la fel de tentant al Egiptului antic. Toscani a urmărit cu precădere şi suficientă consecvenţă ideea: o mare personalitate în raport cu iubirea şi puterea.

În raport cu celelalte personaje istorice care au devenit eroi ai pieselor sale, Shaw manifestă faţă de Cezar un evident complex de inferioritate. De Cezar, Shaw se apropie pentru ca să-l vadă şi să-l analizeze, nu pentru a-l arăta zeflemitor cu degetul, ca în cazul lui Napoleon, supus în „Omul destinului" unui necruţător proces de - cum numim noi astăzi - demitizare. Din punctul de vedere al lui Shaw, Cezar este superior şi Ioanei d'Arc, pentru că actele sale se nasc din impul-

www.cimec.ro

suri umane, nu are grația mistică ce a constituit forța Sfintei Ioana. Napoleon, în plină glorie militară, după ce descoperise că „dacă un tun loveşte un om îl omoară", rămâne în continuare sclavul conjuncturii şi al căsniciei. Cezar este un individ liber, fiecare act al său emanând din conştiință proprie, prin voință proprie. În fața aceleiaşi situații - pedepsirea duşmanilor, de pildă - poate avea reacții diferite, şi condamnă uciderea lui Pompei pentru că nu s-a făcut din porunca sa. Chesterton, unul dintre cei mai prestigioşi şi severi comentatori ai operei lui Shaw, spunea despre acest erou: „E gata să plonjeze într-un măcel pentru un scop măreț, după cum e gata să plonjeze în mare. Dar să facă aşa ceva ațâțat de altul i se pare o atingere a prestanței, la fel de gravă ca şi cum l-ar fi îmbrâncit cineva în apă". Singura obiecție pe care o formulăm față de această afirmație se referă la „scopul măreț". Cezar nu are neapărat scopuri mărețe ci scopuri pur şi simplu. Reținem însă ideea libertății de acțiune pe care şi-a cucerit-o Cezar.

O sursă a superiorității lui Cezar față de cei din jur constă în puterea de a-şi cenzura sentimentele, de unde posibilitatea de a aprecia fiecare act prin finalitatea sa. Acelaşi Chesterton spune că „Cezar e superior nu pentru că iubeşte mai mult, ci pentru că urăşte mai puțin. Cezar este mărinimos nu pentru că inima lui e atât de fierbinte încât să fie răzbunătoare". Cu alte cuvinte: „Cezar e la fel de rece şi singuratic şi mort ca şi Sfinxul". Acest atribut, de esență virilă, nu şi-l va putea însuşi Cleopatra cu toate eforturile sale de a învăța de la Cezar arta guvernării. Ea ordonă uciderea lui Pothinus nu pentru un beneficiu politic, ci doar pentru că acesta a înfruntat-o. Răscoala care izbucneşte se datorează faptului că Cleopatra a pus orgoliul deasupra rațiunii. O greşeală pe care Cezar n-ar fi făcut-o. Actul Cleopatrei este un reflex al feminității sale opulente şi agresive, în raport cu care Cezar dă un examen suplimentar. Frumoasa egipteancă poate să-i placă lui Cezar, dar nu să-l subjuge.

Vorbeam mai sus de nişte pericole majore pe care a reuşit să le evite spectacolul lui N.Al.Toscani. Dar teatrul lui Shaw este plin de curse şi cine scapă de una cade în alta. Cursa în care a căzut spectaco-

www.cimec.ro

lul orădean este însuşi... shawismul. Terorizaţi de paradoxurile, anacronismele şi ironiile din alte piese cu pretext istoric, autorii spectacolului - în frunte cu regizorul - n-au vrut să creadă până la capăt că „Cezar şi Cleopatra" este realmente o piesă istorică, o dramă, nu comedie. Replici inteligente şi spirituale ale personajului au fost mereu suspectate de o subversivă maliţie a autorului. Unele suprimate, dar Cezar a fost apropiat nepermis de generalul Burgoyne şi în prea mică măsură luat în serios, autorii temându-se probabil că ar putea fi acuzaţi de prea multă seriozitate. Cu alte cuvinte au „shawinizat" excesiv. Oscilarea între caracterul acestei piese şi imaginea curentă despre teatrul lui Shaw a încețoşat puţin spectacolul, unele scene (când strigătul unui soldat roman imită o sirenă de alarmă, de pildă) sunt de o mare vulgaritate şi distonează în spectacol. Ea se răsfrânge însă mai ales asupra interpretării lui Mircea Olariu, merituoasă în datele sale esenţiale şi obligând la o apreciere generală favorabilă, construită pe un teren insuficient de ferm. Există câteva scene - prologul, confruntarea cu Lucius Septimius ş.a. - în care Cezar apare în lumina justă. Există şi o permanentă preocupare a interpretului pentru dezvăluirea inteligenţei personajului. O inteligenţă activă, în spiritul autentic al piesei. De n-ar fi fost acel Elemon al comediei...

La debutul său pe scena orădeană, Elisabeta Jar a fost pusă în faţa unui greu examen, Cleopatra fiind un rol de mari pretenţii. Actriţa îşi bazează interpretarea în primul rând pe plasticitatea mişcării, deosebit de expresivă. Rezultatul a fost atins mai ales în tablourile iniţiale, când am văzut o Cleopatră merituoasă în datele sale esenţiale şi obligând la o apreciere generală favorabilă, construită pe un teren insuficient de ferm. Există câteva scene - prologul, confruntarea cu Lucius animal de pradă, viclean şi mereu gata de atac, dar amânând mereu decizia. Această ipostază se cerea depăşită, iar complexitatea pe care trebuie să o capete personajul în final ne-a apărut sărăcită.

Câteva din personajele din planul doi reţin în mod special atenţia. Ne gândim la Rufio al lui Octavian Uleu, tip de ostaş supus şi de o gâlgâitoare vitalitate; la Britannus realizat de Ion Mâinea cu un

www.cimec.ro

umor sec de cea mai bună calitate; la Pothinus, în interpretarea căruia Jean Săndulescu se distinge prin sobrietate şi expresivitate şi la monologul Zeului Ra, spus cu vervă de Ben Dumitrescu. Îi completează cu succes Alla Tăutu (Ftatateeta), Eugen Ţugulea (Theodotus), Marcel Segărceanu (Achilles) şi Carol Lavotta (Lucius Septimius). Pe Nicolae Barosan (Apolodor Sicilianul) îl paşte pericolul superficialităţii, iar Ana Popa l-a apropiat prea mult pe nepotul Ptolomeu de copiii din schiţele lui Caragiale.

În egală măsură funcţionale şi creatoare de atmosferă, decorurile Tatianei Manolescu-Uleu completează meritele acestui spectacol pe care-l considerăm punte spre o viitoare stagiune mai bogată în succese.

(Revista *Familia*, nr.6/1969)

www.cimec.ro

UN OM = UN OM

Un Brecht = un Brecht? Se pare că nu întotdeauna. În ultima vreme am văzut pe scenele noastre câteva montări din dramaturgia brechtiană sustrase principiilor teoretice ale vestitului autor şi regizor privitoare la arta spectacolului. Spectacolul realizat de Alexandru Colpacci pe scena orădeană se încadrează acestei tendinţe de reinterpretare a lui Brecht în afara formulei, ajunsă repede la dogmă, a teatrului epic.

Un om = un om se numără printre piesele de debut ale lui Brecht, fapt care trebuie neapărat subliniat deoarece aparţine unei anume perioade în evoluţia ideologică a dramaturgului. Mai mult decât în oricare din lucrările sale ulterioare, Brecht este aici un individualist, un solitar. Ideea sa fundamentală este apărarea individului în faţa agresiunii colectivului. Galy Gay al său îşi are un strălucit oponent în Beranger al lui Ionescu. Galy Gay suportă aceeaşi presiune de „rinocerizare" şi - spre deosebire de eroul ionescian - este învins, el este omul care *nu ştie să spună nu*, pune mâna pe puşcă nu pentru a se apăra, ci *după* pierderea identităţii. Ionescu vorbeşte despre un om care se salvează în faţa spiritului distructiv al forţelor gregare, Brecht despre unul care cedează. Am insistat asupra acestei paralele, deoarece ni se pare că prea mult s-a vorbit despre Brecht la modul ideologic-dogmatic, izolându-l din contextul celorlalte importante tendinţe ale dramaturgiei secolului XX. Deşi vine de pe alte poziţii i-

www.cimec.ro

deologice şi politice, Brecht se întâlneşte cu mulţi contemporani ai săi în ideea apărării individului. Curios însă, deşi a fost un marxist declarat şi cu toate că a teoretizat un teatru în care „omul este obiect de cercetare", în care „omul este transformabil şi transformă", cele mai multe din personajele sale parcurg drumul în sens negativ, sunt individualităţi în dizolvare, dramaturgia sa conţinând o respectabilă colecţie de victime. E adevărat, deşi formal vine din expresionism, Brecht îşi plasează personajele în condiţii sociale concrete, ba încearcă şi explicaţii teoretice prin acele monoloage lungi şi (astăzi) atât de fastidioase.

Reinterpretarea dramaturgiei brechtiene de care aminteam şi pe care a încercat-o, cu mai mult sau mai puţin succes debutantul regizor orădean, porneşte de la însumarea experienţei diverse a teatrului contemporan. Alexandru Colpacci transformă evoluţia lui Galy Gay dintr-o existenţă posibilă în anume condiţii concrete, într-una reală, atenuând în schimb concreteţea circumstanţelor în beneficiul unei posibile generalizări. Dar Brecht nu se supune atât de uşor transformărilor, iar regizorul nu a avut nici puterea nici metoda de a se impune total. Modalitatea epică propusă de Brecht rezistă tendinţei de încorporare a evenimentului în actul scenic, din care cauză spectacolul este inegal şi discontinuu în ce priveşte concepţia. Sunt scene în care intenţiile regizorale sunt limpezi şi exact exprimate, alternând cu altele nebuloase. În orice caz, tânărul regizor nu-şi poate trece acest spectacol de debut la capitolul succese, dar nici de un eşec nu poate fi vorba. Este pur şi simplu o încercare îndrăzneaţă, o dovadă de talent, dar în acelaşi timp şi dovada unei lipse de profesionalitate şi - ca urmare - lipsa posibilităţii de a se impune sau de a convinge echipa actoricească. Ne sprijinim afirmaţia pe o constatare din spectacol: rareori regizorul a reuşit să aducă la un numitor comun modalităţile diferite de interpretare cu care fiecare actor s-a prezentat încă la prima repetiţie. Interpretarea cu influenţe de pantomimă a lui Grig Dristaru (Jip), şarja lui Ion Abrudan (Fairchild) sau realismul lui Octavian Ulei (Polly), ca să luăm numai exemplele extreme, greu pot fi cuprinse de aceeaşi acoladă, deşi, fiecare pe linia sa, nu poate fi negată.

www.cimec.ro

Rămân însă în această distribuție eterogenă câteva certe realizări, în primul rând cea a lui Nicolae Toma în rolul principal. Actorul trece convingător prin diferitele ipostaze ale personajului: naivul şi timidul comisionar, soldatul de ocazie asistând cu o imensă uimire (momentele cele mai remarcabile din spectacol) la transformarea sa şi - în cele din urmă - războinicul feroce. Interpretarea lui Toma este nuanțată, punctată cu umor, încadrată unei viziuni dramatice. Pe o linie unitară, pare-se mai apropiată de intențiile regizorale, evoluează Ion Mâinea (Uria) - viguros, stăpân pe mijloacele de exprimare -, Ben Dumitrescu (Jesse) şi Gina Nicolae (văduva Begbick). Notăm şi pe Gheorghe Stana (Wang), Grig Schițcu (Mah-Sing) şi Doina Ioja (Nevasta).

Spectacolul acesta a avut una din cele mai lungi perioade de pregătire din ultimele stagiuni, prelungire cauzată şi de unele schimbări fortuite de distribuție. În aceste condiții devine şi mai greu de înțeles lipsa de unitate a spectacolului, pe care nu o putem trece pe dea-ntregul în contul regizorului. Spectacolul suferă şi din cauza figurației, în care apar câțiva actori buni ai teatrului. Se pare că rolul de figurant lezează orgoliul profesional (ne abținem să judecăm dacă îndreptățit sau nu), dar în numele aceluiaşi orgoliu profesional fiecare actor este obligat să se achite cu conştiinciozitate de orice obligație în clipa intrării în scenă. Au fost în acest spectacol momente penibile, când unui ochi avizat i-a fost uşor să sesizeze lipsa de participare a oamenilor de pe scenă, ajungând să regrete absența maşiniştilor, cei care îndeplineau de obicei asemenea treburi. În momentul când asemenea probleme - mărunte în aparență - devin vizibile în spectacol, ele încetează să mai fie o chestiune internă a teatrului.

(Revista *Familia* nr.1/1971)

www.cimec.ro

APUS DE SOARE

În 1933 se juca la Oradea, după o pauză care a durat peste o jumătate de secol, „Luceafărul", piesa cu destinul cel mai nefericit din trilogia istorică a lui Delavrancea. Spectacolul de atunci a însemnat pentru Teatrul din Oradea un succes important, îmbunătățind pentru o vreme raporturile cu publicul şi atrăgând asupra sa atenția concentrată a criticii teatrale. S-ar putea ca acelaşi rol să-l joace acum noua montare din Delavrancea - „Apus de soare" - spectacol remarcabil din multe puncte de vedere, şi în primul rând pentru lumina nouă sub care se priveşte piesa. Fără să fie acoperită de uitare ca „Luceafărul", nici despre „Apus de soare" nu s-ar putea spune că a fost în permanență în atenția teatrelor, fiind considerată de un retorism excesiv. Călinescu a analizat cu ascuțimea-i de spirit proprie particularitățile retorismului lui Delavrancea, demonstrând că nu iese din zona dramaticului, fiind vorba de un stil propriu celui care a fost unul dintre marii oratori români, idei a căror valabilitate a fost pe deplin justificată de memorabilul spectacol Sadova-Calboreanu, realizat acum 15 ani pe scena Naționalului bucureştean. Creația maestrului Calboreanu în rolul lui Ştefan a intrat de acum în istoria teatrului românesc, fiind în acelaşi timp şi un factor inhibant pentru actuala generație de actori, o eventuală abordare a rolului însemnând implicit o confruntare cu marele actor, cu forța sa dramatică recunoscută. Abordând drama lui Delavrancea din unghi inedit, regizoarea Nico-

www.cimec.ro

leta Toia a dat interpretului lui Ştefan cu totul alte sarcini decât în versiunile tradiționale, situație în care comparațiile sunt neavenite, iar a-i reproşa interpretului Nicolae Toma că nu are forța dramatică a lui Calboreanu înseamnă refuz de a accepta o altă ipostază a personajului. Spunem toate acestea pentru că la Oradea s-au purtat şi se mai poartă aprinse discuții utile şi interesante atâta vreme cât nu sunt dominate de spirit conservator.

Regizoarea Nicoleta Toia propune, în locul unei evocări cu mijloacele artei monumentale, o proiecție în legendă, fără ca personajul să-şi piardă, din contră, adâncindu-şi, datele umane. Esența spectacolului nu mai constă în a aduce în fața publicului monumentul unui supraerou, ci a deschide prin aburi de legendă o fereastră spre o epocă şi spre eroul său, surprins în momentul stingerii. În felul acesta Ştefan nu mai este un munte care se prăvale, ci un om care se stinge, cu conştiința datoriei împlinite, dar mai ales cu conştiința că moartea este singurul duşman asupra căruia nu are şansă de victorie, decât posibilitatea de a amâna înfruntarea decisivă. În fața morții Ştefan filozofează, îşi păstrează seninătatea, îşi transmite – grav – testamentul spiritual, glumeşte, se înfioară, dar nu se înspăimântă. Actor de sensibilitate, cu ample vibrații interioare, Nicolae Toma a fost avantajat de concepția regizorală, personajul fiind apropiat mijloacelor actoriceşti cu care el reuşeşte să se exprime cel mai bine, realizând un Ştefan interiorizat, meditativ, cu reacții temperamentale cenzurate dar nu excluse. Drama se constituie în această viziune asupra piesei lui Delavrancea din ciocnirea dintre marele apetit de acțiune al eroului şi limitele la care îl obligă boala şi vârsta. Cu fiecare efort cheltuit moartea se apropie, confruntarea devine inevitabilă, pentru ca în final această confruntare să fie precipitată de către Ştefan însuşi, în împlinirea unei ultime datorii față de țară. Şi Ştefan se stinge, împăcat cu sine şi liniştit, ca un gospodar care se duce la odihnă după ce a orânduit totul în casă şi afară.

Piesa lui Delavrancea, atât de pronunțat contrară legilor arhitecturii dramatice, a fost convertită de Nicoleta Toia într-o baladă scenică, pentru a cărei realizare au fost chemate în ajutor producții folclorice: cântecul, balada, bocetul, fiecare cu funcții precis stabilite, punctând şi potențând momentele-cheie ale spectacolului. Calitățile vo-

www.cimec.ro

cale ale Ancăi Miere Chirilă au fost subordonate unor sarcini dramatice, contribuind la amplificarea scenelor de tensiune. În acest sens cel mai mult şi-au atins scopul balada suprapusă rugăciunii spusă de Ştefan în timpul operaţiei şi bocetul (interpretat împreună cu Simona Constantinescu). Acelaşi aer de baladă este transmis şi de scenografia Elizei Popescu-Zisiade, constituită din planuri înclinate ce sugerează suişuri şi coborâşuri, „picioare de plai" componente ale spaţiului ondulat teoretizat în filozofia noastră culturală.

„Apus de soare" este unul din acele texte dramatice care se centrează în jurul unui singur personaj, solicitând la maximum interpretul principal. Distribuţia amplă a chemat pe scenă aproape întregul colectiv, uneori pentru o singură replică. Se pun în asemenea cazuri importante probleme de mişcare scenică, de organizare a grupurilor şi reacţii colective, rezolvate uneori excelent prin priceperea regizoarei şi conştiinciozitatea interpreţilor. Dintre cei cu sarcini mai importante în spectacol, subliniem ţinuta şi sobrietatea Allei Tăutu în rolul Doamnei Maria, graţia juvenilă pe care Dorina Păunescu a conferit-o Oanei, energia şi devotamentul lui Moghilă, frumos exprimate de George Pintilescu. Interpreţii boierilor dizidenţi - Jean Săndulescu (Ulea), Nicolae Barosan (Drăgan) şi George Stana (Stavăr) au fost la înălţimea sarcinilor dramatice, rămânând cu totul remarcabil dialogul Drăgan-Stavăr din actul III, unde cei doi tineri interpreţi s-au întrecut în subtilităţi şi fugă de ostentaţie. Mai remarcăm pe Eugen Ţugulea (Arbore) şi Geo Nune (Petru Rareş).

Salutar prin originalitate, spirit creator, dorinţă de inovare, acest spectacol cu „Apus de soare" invită la o şi mai mare grijă faţă de repertoriul clasic original. În numărul trecut al revistei, scriind despre „Despot Vodă" de la Timişoara, ajungeam la concluzii asemănătoare, ceea ce ne-ar permite să credem că ne aflăm în faţa unui „nou val" în preluarea regizorală a fondului de aur al dramaturgiei româneşti. Cât despre teatrul orădean, spectacolul în discuţie confirmă că posibilităţile sale sunt mai mari decât se exprimă în mod curent, dar se cere o mai multă efervescenţă, înlăturarea spiritului rutinier care conduce la soluţii de minimă rezistenţă.

(Revista *Familia* nr.1/1972)

www.cimec.ro

PESCĂRUŞUL

Cehov a fost întotdeuna un examen greu pentru orice teatru, cu atât mai mult pentru un teatru mic cum este cel din Oradea, aflat în căutarea propriei personalități. Pentru un asemenea act momentul trebuie pregătit şi pândit, ținându-se cont de alcătuirea trupei şi conectarea ei la o anumită tensiune artistică (în teatrele din provincie existând din păcate frecvente „căderi" ale acestei tensiuni, iar fluctuația cadrelor nu dă decât rareori certitudinea unei distribuții adecvate). La Oradea s-a găsit un asemenea moment propice, aşa că „Pescăruşul" tânărului regizor Alexandru Colpacci şi-a luat zborul sub auspicii favorabile. Dincolo de aceste elemente de circumstanță, Cehov însemnează un examen de gândire şi maturitate artistică, o solicitare maximală a tuturor disponibilităților de talent şi profesionalitate.

Alexandru Colpacci a pornit la realizarea „Pescăruşului" de la o experiență fundamentală a teatrului românesc de azi: „Livada cu vişini" în montarea lui Lucian Pintilie, spectacol care a indicat un drum nou în viziunea asupra dramaturgiei cehoviene. Raportul între cele două spectacole nu este de epigonism, ci de comunitate estetică, de continuitate şi unitate în diversitatea. Ca şi Pintilie, Colpacci apropie pe Cehov de dramaturgia modernă, înglobându-l în tema predilectă a acesteia: alienarea individului şi alterarea raporturilor interumane într-o lume crepusculară, ajunsă la punctul de suprasaturare când în

www.cimec.ro

alcătuirea ei nu se poate dizolva nici un element nou care să-i modifice structura. În această lume oamenii se deplasează pe traiectorii definitiv stabilite, valențele libere au dispărut, comunicarea este iluzorie, la fel ca şi efortul de voință. Singurul mod de existență a acestor oameni este chinul, un chin în egală măsură vrednic de ironie şi de compătimire. Simbolul pescăruşului a fost în interpretările tradiționale suprasolicitat (nici Colpacci nu face suficiente eforturi pentru a scăpa de această tiranie), o supralicitare de natură lirică, Nina Zarecinaia fiind tratată doar ca o victimă a unei anumite lumi, când de fapt ea este în primul rând o parte componentă, în egală măsură cauză şi efect în caruselul iubirilor nefericite din această piesă, unde fiecare aleargă după altcineva fără să ajungă nicăieri: Medvedenko iubeşte pe Maşa, Maşa pe Treplev, Treplev pe Nina, Nina şi Arcadina pe Trigorin, Dorn (pare-se) pe Arcadina, Polina pe Dorn ş.a.m.d. Fiecare aleargă după iluzia sa suferind, nimeni nu se uită înapoi spre suferința celuilalt: fiecare strigă, nimeni nu aude; fiecare îşi doreşte fericirea, nimeni nu face un gest pentru fericirea celuilalt. În atari condiții însăşi ideea de iubire este alterată şi redusă la un şir de umilințe care împing individul la o totală depersonalizare. Sinuciderea lui Treplev înseamnă un plus de luciditate, rezistența Ninei un plus de tărie, care îi nuanțează în raport cu ceilalți, dar nu îi trece în altă categorie existențială.

Materializarea acestui program regizoral s-a făcut cu unele şovăieli. Probabil din teama de a nu fi înțeles, regizorul a făcut unele sublinieri ostentative, ca de exemplu în cazul lui Trigorin, căruia i s-a impus o tentă de farseur, contraindicată după opinia noastră. Trigorin este într-adevăr o glorie de mucava, dar ideea aceasta îl chinuie şi pe el, o şi previne pe Nina, aceasta continuând să fie îndrăgostită de imaginea sa despre Trigorin, nu de Trigorin cel real. Aici, în raporturile dintre cele două personaje, s-a rupt ceva în echilibrul spectacolului. Foarte talentata Ruxandra Sireteanu a încercat o nuanță critică față de personaj atunci când Nina aleargă spre Trigorin, dar poziția incertă a regiei față de acesta a fost derutantă, atât pentru George Pintilescu (interpretul lui Trigorin), cât şi pentru parteneră. Am văzut

www.cimec.ro

spectacolul la vizionare şi la premieră, pe parcursul a trei zile Trigorin s-a transformat dintr-un ratat într-un cabotin. Prima variantă trebuia păstrată şi perfecţionată sub aspectul realizării scenice pentru că permite o mai mare complexitate a momentelor nodale ale piesei Nina nu este atrasă în capcană de Trigorin (cum apare în varianta finită a spectacolului) ci intră singură, acceptată (ca o compensaţie împotriva ideii de ratare a celui care ştie că producţiile sale literare vor fi întotdeauna taxate ca „drăguţe" dar mai slabe ca ale lui Tolstoi sau Turgheniev) şi până la urmă abandonată pentru că nu şi-a găsit locul în golul existenţei lui Trigorin. Vorbind despre sublinierile excesive, ar fi trebuit să începem cu micul prolog conceput de regizor: traversând în fugă scena şi culisele, personajele se strigă şi se caută, ceea ce - mărturisim - ne-a lăsat aceeaşi impresie ca rezumatul imprimat pe manşeta unei cărţi. Gândindu-şi atât de frumos spectacolul – în datele sale esenţiale - regizorul nu a fost destul de încrezător în propriile sale gânduri, cerând un decalaj - nu prea mare dar sesizabil totuşi - între nivelul ideatic şi întruchiparea scenică a spectacolului, care rămâne, în ciuda acestor impurităţi, un moment de artă autentică în palmaresul teatrului orădean. În substanţa sa spectacolul a încorporat şi contribuţia majoră a scenografiei Floricăi Mălureanu. Dincolo de funcţionalitate şi plastică expresivă, decorul este creator de atmosferă: o vegetaţie descărnată, agonizantă, fără să dea certitudinea că vreodată a trăit cu adevărat, se conectează excelent la starea de spirit a oamenilor.

Spuneam că la Oradea a fost găsit momentul propice pentru această piesă prin posibilităţile de acoperire a distribuţiei. Am vorbit despre interpreţii a două roluri importante, dar dacă momentul amintit nu este rotund, nu actorii poartă principala răspundere. Spunând asta ne gândim la celelalte momente din evoluţia lor. Ruxandra Sireteanu este în primul act o Nina Zarecinaia plină de sensibilitate, un copil cu pupilele dilatate de uimire în faţa vieţii în care se aruncă fără o suficient de severă cenzură, iar în final o întruchipare a tristeţii pricinuite de amare experienţe, prea tare pentru a se declara învinsă, prea slabă pentru a putea fi învingătoare. Pe Trigorin, George Pin-

www.cimec.ro

tilescu l-a surprins de câteva ori în foarte expresive ipostaze: rob al propriei reputații, derutat de succese, doritor de şi mai multă glorie, fără a fi pe deplin convins că o merită. Excelent cuplul Maşa-Medvedenko în interpretarea Dorinei Păunescu şi a lui Gheorghe Stana, fiecare exprimând nuanțat povara unei grele cruci: iubirea umilitoare, fără sens şi fără liman, întruchipând poate cele mai expresive piese ale dramei neînțelegerii şi neîmplinirii. Eugen Harizomenov a întruchipat un Treplev într-o perpetuă neliniște: bucuriile îi sunt chinuite de întrebări, speranțele cenzurate de temeri: un însetat de absolut, incapabil să-l ajungă lucid pentru a pune capăt luptei. O compoziție minuțioasă realizează Jean Săndulescu în Sorin, martor implicat afectiv în patimile celorlalți şi destrămându-se odată cu ei. Simona Constantinescu a realizat o Arcadina rece, la care iubirea este egoism, lipsa de înțelegere o lezează, dar nu poate da nici pe departe atât cât cere. Ion Mâinea (Dorn), Doina Ioja (Polina) şi Grig Schițcu (Samraev) s-au încadrat spiritului şi atmosferei spectacolului prin evoluții expresive, just dimensionate.

(Revista *Familia* nr.4/1972)

www.cimec.ro

VLAD ȚEPEŞ ÎN IANUARIE

Nu există o obligație expresă pentru teatru față de dramaturgii locali şi e bine că nu există, pentru că dacă ar fi s-ar constitui urgent un „repertoriu de provincie", bântuit de mediocritate şi obligații birocratizante. Pe de altă parte, teatrele au o datorie morală de a privi cu atenție în jurul lor pentru a detecta prezența unor virtuali dramaturgi sprijinindu-i (în sensul major al termenului) şi lansându-i, nu pentru a agita flamura local-patriotismului, ci pentru a îmbogăți patrimoniul literaturii noastre dramatice. Învingându-şi unele rezerve inițiale, teatrul orădean se vede astăzi în postura de beneficiar al debutului unui dramaturg în deplinul înțeles al cuvântului, dincolo de orice suspiciune de provincialism, pentru că formula de dramaturg orădean în cazul lui Mircea Bradu trebuie redimensionată la proporții reale. Ştiu că nu-i va fi uşor să cucerească scenele bucureştene, despre care se spune că ar fi singurele în măsură să ateste consacrarea (cunoscându-le neîncrederea în numele noi, mai ales fără buletin de Bucureşti), dar „Vlad Țepeş în ianuarie" este de pe acum o realitate în dramaturgia românească şi faptul că numai o problemă de planificare a făcut ca premiera absolută să aibă loc la Oradea şi nu la Braşov dovedeşte că noul dramaturg a început să intre în circuitul teatral.

Am trăit nu cu mulți ani în urmă o modă a dramaturgiei de inspirație istorică, oscilantă între evocarea poematică şi alegorie.

www.cimec.ro

Mircea Bradu nu face nici frescă, nici alegorie, drama sa nu reproduce faptul istoric, ci îi caută implicațiile şi rațiunea politică. Descompune acest act, îi caută resorturile declanşatoare, îi stabileşte finalitatea, îi pune în valoare semnificația, nu odată pe un ton polemic. Figura lui Vlad Țepeş - pasionantă, misterioasă şi controversată - se pretează de minune unei astfel de drame. Mircea Bradu are excepționala idee (din punct de vedere dramatic) de a imagina un Vlad Țepeş care se scoală din mormânt pentru a discuta cu cronicarii săi, de varii apartenențe, explicându-şi faptele. Se ştie că aceşti cronicari, în special cei germani, au acreditat ideea unui Vlad Țepeş (Dracula) de o nemaipomenită cruzime, făcând din el protejatul tiranului sangvin, partizan al crimei gratuite, idee care s-a perpetuat peste veacuri, fiind şi astăzi inspiratoarea unor cărți şi filme de groază denaturante, în care nu se mai păstrează nimic din esența marelui domnitor, uneori nici măcar apartenența națională. Pledoaria lui Vlad nu este nici scuză, nici apărare, ci o explicare a necesității măsurilor externe. Scena cu boierii este foarte elocventă; aceştia se manifestă fățiş pentru supunere față de Poartă şi manevrează pentru diminuarea puterii centrale, împiedicând-o să se împotrivească asupritorului. Apelul lui Vlad la solidaritate în vederea luptei pentru neatârnare rămâne fără ecou în rândul boierilor care, pentru păstrarea privilegiilor, preferă autoritatea externă celei a domnitorului. Măsura lui Vlad este de natura unei intervenții chirurgicale: taie în carne vie pentru a opri cangrena să cuprindă întregul organism. În cazul dat numele cangrenei este compus de nişte substantive comune: frica, laşitatea, cupiditatea şi turpitudinea. Vlad nu cere supuşilor săi decât solidaritate, credință în puterile țării şi demnitate. Întreaga sa acțiune este îndreptată înspre ridicarea țării la demnitatea ce i se cuvine, aceasta fiind ceea ce cere supuşilor şi apără în fața vrăjmaşilor. Măsurile sale extreme şi neprotocolare față de solii turci sunt reacția fermă a demnității ultragiate, Vlad neînțelegând să facă nici un fel de concesii atunci când sunt nesocotite drepturile şi obiceiurile pământului.

O altă idee pe care o abordează piesa lui Mircea Bradu este aceea a raporturilor țărilor mici cu istoria. Vlad se plânge mereu că ța-

www.cimec.ro

ra sa e mică şi tocmai de aceea nu are dreptul să piardă momentele favorabile afirmării pe care împrejurările i le oferă. Având conştiința propriei valori, Vlad se simte chemat să-şi conducă țara spre libertate („Dacă tot suntem un trimis al domnului pe pământ, am vrut să fim şi un trimis a neamului meu la poarta cerului"), dar pentru asta nu are prea mult timp la dispoziție, opera sa este o cursă contratimp, actele sale trebuie să fie rapide, atacurile surprinzătoare şi fără posibilitatea de replică: „N-am osândit fără dovezi, dar nici prea multe dovezi nu mi-au trebuit. Duşmanii nu i-am căutat, dar nici nu m-am ferit de ei". Este „într-un fel" o reeditare a mitului lui David, care pentru a-l învinge pe Goliat nu are la îndemână prea multe soluții şi nici timp. Intrarea fulgerătoare a lui Vlad în Giurgiu, acolo unde tocmai i se întinsese o capcană, a fost un asemenea act în care îndrăzneala şi priceperea au fost stimulate de disperare. Este ceea ce explică şi Vlad lui Mehmed în discuția ce urmează bătăliei, când îşi revendică dreptul de a face totul pentru libertatea țării sale.

S-a spus despre piesa lui Mircea Bradu că ar fi deficitară sub raportul construcției dramatice şi al ritmului. Afirmația conține o bună doză de adevăr, dar pentru perspectivele noului dramaturg nu mi se pare a fi vorba de o deficiență esențială. Meşteşugul construcției se învață, important rămânând talentul, adică posibilitatea de a crea tipuri care să se definească prin acțiune şi replică plină de miez. Chiar şi în această primă piesă jucată, Mircea Bradu avea posibilitatea de a dinamiza acțiunea dacă rolul cronicarilor în scenă ar fi fost mai activ. În fond aceştia au fost cei care au polemizat cu un Vlad postum, aşa că în discuția imaginată de autorul nostru ei puteau fi mai mult decât simpli ascultători, creându-se astfel un conflict scenic deschis, permanent şi nu redus doar la momentele evocate.

Regizoarea Magda Bordeianu a simțit caracterul mai static al piesei, mai ales în prima sa parte şi a căutat să-l remedieze prin montare. O măsură inspirată şi de mare rafinament a fost aceea a transformării evocărilor făcute de Vlad în scenele de „teatru în teatru", soldații din garda domnitorului fiind cei care joacă - pe rând - rolurile boierilor, solilor sau turcilor din Giurgiu. Se realizează astfel nu nu-

www.cimec.ro

mai un ritm mai alert al spectacolului dar i se îmbogățesc şi semnificațiile prin sublinierea sprijinului pe care Vlad îl găseşte în păturile de jos, oştenii nemaifiind pe scenă un simplu element de decor, ci o prezență pregnantă, mereu în jurul şi la porunca domnitorului. Cu toate acestea spectacolul demarează lent şi până la prima retrospectivă se menține în limitele unei largi expuneri, poate şi din cauza calofiliei scenice pe care o cultivă Magda Bordeianu, recompensată - ce-i drept - prin momente de o excepțională plasticitate, în care gestul şi mişcarea în scenă capătă valori de simbol. Dincolo de aceste preocupări de formă, care atestă o lăudabilă înclinare spre frumusețea actului teatral (în contrast cu tendința multor regizori tineri care vor să şocheze prin dezagreabil), Magda Bordeianu şi-a subordonat cu fermitate spectacolul unei idei-pivot: necesitatea istorică a lui Vlad Țepeş şi a faptelor sale. Regizoarea proiectează un fascicol de lumină dinspre prezent spre trecut, dar totodată stabileşte o legătură dialectică între demult şi astăzi, demonstrând că întreaga noastră istorie a fost o luptă grea pentru conservarea ființei spirituale şi a demnității naționale.

Chemat de la Târgu-Mureş pentru acest rol, Ştefan Sileanu demonstrează că eforturile teatrului orădean de a-l avea în reprezentație au fost îndreptățite. Actor cerebral, care îşi filtrează simțurile punându-le în slujba ideii, Sileanu a trecut cu succes prin complexele ipostaze ale rolului, fiind la fel de convingător în patimă şi credință, în viclenie şi devotament, în iubire şi ură. Poate că în prima parte a spectacolului, furat şi de limba fermecătoare în care e scrisă piesa, a tratat unele scene cu un lirism excesiv, din care cauză izbucnirile temperamentale, în care se dau adevăratele dimensiuni ale personajului, apar cam târziu şi se crează un decalaj între liniaritatea primei părți şi ritmurile frânte ale celei de a doua. În orice caz, interpretarea lui Sileanu rămâne un punct de referință, mai ales prin câteva momente de vârf cum ar fi înfruntarea cu boierii şi dialogul cu Mehmed.

Spectacolul de protagonist „Vlad Țepeş în ianuarie" oferă celorlalți interpreți partituri de mai mică întindere, dar nu toate lipsite de resurse dramatice. În Laiotă, ucigaşul, succesorul şi antipodul lui

www.cimec.ro

Vlad, Mihai Păunescu ni s-a părut prea puțin convins şi convingător, iar Ion Mâinea (Starețul) deşi a dovedit încă o dată numeroasele sale resurse interpretative a fost handicapat, tipologic, de datele rolului. Vlad şi Starețul sunt două personajele complementare, primul întruchipând acțiunea, al doilea permanența spirituală, din care cauză l-am fi vrut într-o reprezentare scenică mai imaterială, hieratică, de factura frescelor bizantine, or Mâinea este un actor cu prea multă vitalitate, de tip teluric, pentru a se putea încadra unei asemenea viziuni. La rândul său, debutantul Theo Cojocaru s-a dovedit prea fragil şi neexperimentat pentru rolul Cavalerului italian, tip de luptător şi aventurier, care străbate Europa pentru a-şi exprima admirația față de domnul valah (poate că acesta ar fi fost rolul adecvat lui Mâinea). Sobru şi totodată pontând cu umor bine dozat – Grig Dristaru în rolul Armaşului. Din grupul ostaşilor-actori reținem din suita de momente cele realizate de Eugen Harizomenov (Mehmed), Nicolae Barosan (Curtean şi Căpitanul gărzii), Ion Abrudan (Moțoi), Ion Martin (Hamza) şi Grig Schițcu (Canonicul), în timp ce grupul cronicarilor (Nicolae Toma, Dorel Urlățeanu, Marcel Segărceanu şi Eugen Țugulea) se remarcă prin prezența evolutivă, posibilitățile de individualizare fiind reduse.

Excelentă din toate punctele de vedere scenografia lui Sică Rusescu, sugestivă în egală măsură pentru cadrul spiritual în care se petrece acțiunea, cât şi pentru ideea de permanență ideatică.

În concluzie, un debut dramaturgic mai mult decât promițător, un spectacol bine gândit şi realizat, un moment de satisfacție oferit de teatrul orădean care şi-a deschis noua stagiune sub bun augur.

(Revista *Familia* nr.11/1972)

www.cimec.ro

REGELE GOL

Cei care cu vreo zece ani în urmă au admirat în montarea Teatrului de Comedie *Umbra* de Evgheni Şvarț, vor recunoaşte în *Regele gol* pe dramaturgul spiritual care reuşeşte să convertească motivele de basm în teatru politic. Fără să aibe densitatea şi finețea *Umbrei*, această piesă de Şvarț păstrează destule calități pentru a justifica prezența în repetoriu şi cheltuiala de efort a trupei pentru realizarea unui spectacol nu lipsit de dificultăți. Scriind un teatru ca *pentru copii*, Şvarț discută în parabole chestiuni grave care frământă lumea contemporană, în cazul în speță raportul dintre guvernanți şi guvernați într-un sistem totalitar, de care secolul nostru nu a dus lipsă, propunând ipoteza (de altfel confirmată în practică) că în atari condiții guvernantul nu se impune prin fapte, ci impune despre sine o imagine falsă, pe care guvernații o receptează fără să o analizeze. Cu cât indivizii sunt mai aproape de vârful piramidei, cu atât ei sunt mai mult supuşi unui proces de alienare, în cadrul căruia adevărul devine subiectiv până la anulare. Farsa tinerilor porcari, care promit regelui un costum minunat, pe care nătărăii şi cei nedemni de rangul pe care îl ocupă nu-l pot vedea, creează un simbol excepțional: toți curtenii îl văd pe rege gol, dar nici unul nu are curajul să-i spună, fie pentru că regele nu agrează rapoartele neplăcute, fie pentru că fiecare se crede nedemn de rangul său. Din minciună în minciună, regele apare gol în fața poporului.

www.cimec.ro

Fabula rămâne fabulă, deşi în spatele ei trebuie să vedem o societate stratificată, unde până şi favoritele regelui sunt militarizate, ierarhizate şi fără personalitate, unde ipocrizia constituie principalul mod de parvenire. Înțelegem uşor (poate chiar nu deranjează transparența fabulei) că primul mincinos este „poetul curții" (aluzie străvezie la sistemul de propagandă al regimurilor totalitare), că într-un stat militarizat există diferențe de grad între lustragiu, croitor sau bucătar; că inepțiile regelui devin lege pentru supuşi etc., etc.

Un asemenea mediu socialmente poluat este impropriu dezvoltării personalității şi sentimentelor. Aici nu poate înflori nimic, decât în măsura în care se distanțează şi se opune ambianței, respinge ordinea prestabilită şi nefirească. Este ceea ce fac tinerii porcari, apoi prințesa şi în cele din urmă poporul, în momentul când farsa cu hainele compromite pe rege şi curtea sa. De altfel, bunul simț popular, sinceritatea, iubirea, munca - într-un cuvânt viața -, este ceea ce afirmă dramaturgia lui Şvarț în opoziție cu lumea artificială şi falsă a tiranilor.

Regizorul Alexandru Colpacci şi-a gândit spectacolul în zonele grotescului, accentuând la maximum structura caricaturală a tipurilor şi situațiilor. De multe ori demonstrația se face prin reducere la absurd (de altfel Şvarț însuşi propune o asemenea manieră, considerând abaterea de la datele normale ale condiției umane ca o deviere în absurd). Toată această lume de regi, miniştri, doamne de onoare, slujitori de diverse ranguri este privită necruțător, pentru că în maşinăria sa de regulamente, vorbărie şi fast este ucisă orice urmă de omenie. Mai palid şi mai fragmentat în prima sa parte, spectacolul se lansează irezistibil în cea de a doua, (unde de altfel şi piesa este mai solid constituită, iar personajele mai individualizate), beneficiind în această parte şi de trei excelente realizări actoriceşti: Nicolae Toma, Ion Mâinea şi Ion Abrudan. Actor cu verificate posibilități, atât în dramă cât şi în comedie, Nicolae Toma face încă o dată dovada marelui său talent. În interpretarea sa, regele este un tip grotesc, cuprins de mania grandorii care se manifestă invers proporțional cu inteligența. Fanfaron, laş, nătărău şi capricios, regele trăieşte într-o lume a

www.cimec.ro

închipuirilor, adevărul nefiind raportat la realitate, ci la dorinți. În rolul Primului ministru Ion Mâinea realizează o compoziție de zile mari, plină de subtilități, portretizând un tip cameleonic, care se supune capriciilor regelui. Scena mută a vizitei în atelierul țesătorilor este antologică. Triunghiul de forță al spectacolului este completat de Ion Abrudan (Ministrul sentimentelor intime) poate în cel mai bun rol al său de când joacă la Oradea: un găgăuță veşnic agitat în îndeplinirea îndatoririlor, învățând de la stăpânul său arta de a se autoadmira (ca să-şi facă curaj), mereu victimă a propriilor urzeli.

Cuplul de prieteni Henrich şi Christian, cei care reprezintă în spectacol contraponderea la lumea artificială a curții, a fost interpretat de Nicolae Barosan şi, respectiv Theo Cojocaru. Primul, obosit probabil de categoria aceasta de roluri, s-a limitat la o interpretare de rutină, bine concepută dar inexpresiv realizată, în timp ce partenerul său a accentuat frumos luminozitatea personajului, rămânând însă dator în sublinierea inventivității şi spiritului rebel al acestuia. Lângă ei, Dorina Păunescu a fost o Prințesă atrăgătoare, alintată dar nu destul nuanțată în interpretare. Roluri de mai mică întindere au prilejuit evoluții cu totul remarcabile din partea lui Marcel Segărceanu (Primarul), Ion Martin (Şambelanul), Mihai Păunescu (Poetul Curții), Grig Dristaru (Valetul), în timp ce Eugen Țugulea (Regele George Bărbosul) a făcut eforturi vizibile pentru a se integra unui spectacol de comedie grotească, gen cu care nu este familiarizat, iar Simona Constantinescu (Guvernanta) nu a fost la nivelul interpretativ cu care ne obişnuise. Grupul doamnelor de la curte (Olimpia Mâinea, Doina Ioja, Doina Urlățeanu şi Anca Miere-Chirilă) - pe lângă apreciabila evoluție ca grup - a prilejuit şi momente „solistice" pe merit aplaudate: Olimpia Mâinea (Generăleasa) şi Doina Ioja (Contesa).

Cu „Regele gol" stagiunea orădeană se menține la un nivel ridicat, păstrând intacte promisiunile de calitate oferite la deschidere.

(Revista *Familia* nr.12/1972)

www.cimec.ro

Dumitru Chirilă

ACEŞTI ÎNGERI TRIŞTI

La câțiva ani de la premiera absolută, montarea la Oradea a piesei lui D.R.Popescu „Aceşti îngeri trişti" are o semnificație specială: dovada perenității lucrărilor de autentică valoare, care - dincolo de meşteşug - incorporează o substanțială cantitate de adevăr despre societatea noastră contemporană, lucrări care spun ceva publicului. În fond, fiecare stagiune ne aduce destule piese noi, multe dintre ele sunt taxate drept „evenimente" ale vieții teatrale, dar în scurt timp sunt uitate, iar peste câțiva ani „depăşite". Or, o veritabilă operă artitiscă nu are dreptul să fie niciodată degradabilă, valoarea în artă nefiind o marfă perisabilă, supusă intemperiilor. Din acest punct de vedere, reacția publicului orădean în fața „Îngerilor trişti" a fost reconfortant de receptivă, vie.

Am văzut mai multe versiuni scenice ale piesei lui D.R.Popescu şi o considerăm pe cea a lui Alexandru Colpacci printre cele mai interesante, de o apreciabilă personalitate. Pentru tânărul regizor orădean, ale cărui spectacole mai vechi cu „Dispariția lui Galy Gay", „Pescăruşul" sau „Regele gol" au constituit cărți de vizită ale unui autentic talent, „Aceşti îngeri trişti" reprezintă un moment de clarificări, de consolidare a personalității şi de cristalizare a stilului, având meritul mare de a se fi subordonat ideilor textului fără a renunța la punctul său de vedere, dimpotrivă, exprimându-se în mod creator. Amintim acestea pentru că am avut ocazia să vedem spectacole cu această piesă, în care n-am recunoscut decât formule preconcepute. În viziunea lui

www.cimec.ro

Colpacci, Silvia şi Ion sunt doi tineri nici mai buni nici mai răi decât alții dar care îşi spun cu voce tare gândurile. Regizorul a trecut cu nepăsare peste detaliul psihologic, insistând asupra contextelor de idei, a ambianței sociale în care se consumă existențele şi a atitudinii față de viață, conflictul fiind tocmai între aceste atitudini şi nu între indivizi. Cristescu şi Marcu pe de o parte, Ion şi Silvia de altă parte, sunt doi poli ai existenței: primii - profitori şi laşi, activi dar fără coloană vertebrală, în timp ce perechea de tineri caută rostul existenței, pun şi îşi pun întrebări, vor să înțeleagă ce este fericirea şi care sunt drumurile adevărate spre ea, simțind - instinctiv - că soluțiile care li se propun nu sunt acceptabile, pentru că obligă la o existență larvară. În spectacolul său, Colpacci dovedeşte un scepticism ironic, fără ca spectacolul să fie lipsit de lumină şi deschidere. Conflictul între cele două atitudini fundamentale față de existență nu se încheie niciodată, în sensul că întotdeauna vor exista oportunişti ca Marcu, Cristescu sau tatăl lui Ion, întotdeauna vor exista indivizi în derivă ca Petre sau Ioana, cărora întotdeauna li se vor opune căutători de adevăr şi aspiranți spre fericire de felul lui Ion sau Silvia. Credința în permanența acestui conflict motivează în egală măsură şi scepticismul de care vorbeam şi luminozitatea spectacolului, puse într-un echilibru dialectic, care exclude atât neîncrederea în frumusețea umană, cât şi optimismul de paradă.

Cadrul scenografic oferit de Tatiana Manolescu-Uleu se încadrează acestei concepții, având ca element esențial o ramă care încadrează nişte marionete reprezentând fiecare personaj. Intrarea în acțiune sau în obiectul discuției este marcată prin acționarea marionetei respective, în timp ce elementele denumite de autor „amintirile" lui Ion şi ale Silviei sunt materializate regizoral prin proiectarea pe două panouri a unor fotografii în negativ. Marionetele au căpătat în spectacol un rol sesizabil, culminând în scena anunțării sinuciderii lui Marcu, în schimb efectul proiecțiilor este discutabil, contribuția lor la sporirea forței de sugestie a spectacolului fiind mică şi în bună măsură pleonastice.

Un spectacol bine gândit este stimulativ pentru actori, dovedit şi în cazul de față prin câteva realizări de indiscutabilă valoare. Eugen Harizomenov are o excelentă evoluție în dificilul rol al lui Ion, reali-

www.cimec.ro

zând în date precise complexitatea personajului. În interpretarea sa Ion este purtătorul aspirației împotriva oportunismului şi meschinăriei, dar în egală măsură revoltat împotriva propriei neputințe, a neclarităților şi incertitudinilor care îl mistuie. Întreaga sa ființă este o rană deschisă care îşi strigă durerea. Harizomenov a evitat cu inteligență să facă din Ion un cavaler al binelui, alegând calea mult mai semnificativă din punct de vedere artistic a unui om care vrea binele şi frumosul fără să-i fie întotdeauna limpede ce e bine şi ce e frumos. În felul acesta Ion devine un permanent semn de întrebare în fața vieții, plasat undeva la „mijloc de rău şi bun". Dorina Păunescu a gândit şi redat personajul Silviei în evoluție. Inițial, Silvia este - la fel ca Ioana sau Petre - o existență în derivă, dar întâlnirea cu Ion, acest om care spune cu voce tare ceea ce şi ea gândeşte, o alertează, o face să înțeleagă că viața trebuie trăită altfel, declanşând în ea gânduri şi aspirații până atunci înăbuşite. Întâlnirea cu Ion nu face din Silvia alt om, ci o ajută să-l găsească pe cel real, o obligă să se pună de acord cu sine însăşi, să-şi lepede masca de cinism şi vulgaritate care îi falsifica personalitatea. Pentru Nicolae Barosan rolul lui Petre reprezintă o compoziție de gen, în care luminozitatea (cam stereotipă) a personajelor precedente se resimte într-o oarecare măsură, dar cu toate acestea nivelul calitativ al interpretării este bun. Barosan a creionat o mică lichea, ajunsă în această stare pentru că nu-şi pune problema responsabilității actelor sale.

Revelația ultimelor spectacole orădene, Ion Abrudan, are un final de stagiune puțin obosit. În interpretarea sa, Marcu are toate datele personajului: meschinărie, inconştiență, gândire conformistă, laşitate în fața primei lovituri dure a vieții, totul exprimat fără stridențe, dar şi fără surprize. Un rol care menține linia spectacolului, fără să o ridice sau să o scadă. Mia Popescu (Ioana) s-a achitat onorabil de rol, dovedind o apreciabilă doză de sensibilitate. O anumită rigiditate în interpretare îl împiedică pe Marcel Segărceanu (Cristescu) să ducă până la capăt un rol bine conceput, în timp ce Ion Martin (Tatăl) se mulțumeşte cu intuiții valabile, dar nefinalizate, rămase undeva în stadiul primelor repetiții.

(Revista *Familia*, nr.5/1973)

www.cimec.ro

PLOŞNIŢA

Temperamentul vulcanic, afirmarea convingerilor în gura mare, atitudinea tranşantă, specifice poeziei maiakovskiene, s-au transmis şi teatrului său. „Ploşniţa" - jucată acum de către secţia română a teatrului orădean - este (mai ales în prima sa parte) o piesă-pamflet, în care filistinismul mic-burghez este tratat într-o manieră extrem de corosivă. Perioada N.E.P.-ului, atât de generoasă cu scriitorii satirici (vezi romanele lui Ilf şi Petrov) a oferit o sumedenie de fenomene negative, care au lezat intransigenţa revoluţionară a unui tribun prin vocaţie ca Maiakovski, adversar înverşunat al egoismului, al parazitismului de orice natură. Eroul piesei sale - Prisîpkin - renunţând la statutul său de om al muncii în schimbul mezalianţei cu „capitalul doborât, dar atât de seducător", decade în primul rând în titlurile sale umane, amestecându-se într-o faună bizară, de afacerişti mai mult sau mai puţin mărunţi, tembelizaţi de lipsa oricărui ideal, o specie subumană şi subculturală. Se pare că lui Maiakovski nu i-au surâs nici tendinţele dogmatice, extremiste ale acelor ani post-revoluţionari, şi în partea a doua a piesei imaginează o societate viitoare realizată după aceste tipare, o societate frigidă, antiseptică, respingătoare prin uniformitate şi uscăciune. În lumea aceasta în care până şi sentimentele ar urma să fie standardizate până la dispariţie, viciosul Prisîpkin ar fi mai aproape de condiţia umană decât indivizii care au uitat să sufere sau să se bucure.

www.cimec.ro

„Ploşniţa" este o piesă polemică prin excelenţă, născută din contradicţiile Rusiei post-revoluţionare, când noua societate îşi căuta încă făgaşul. Marele poet al revoluţiei, idealist în sensul cel mai nobil al cuvântului, a atacat cu aceeaşi vehemenţă tendinţele de îmburghezire ale celor care considerau că revoluţia s-a făcut în profitul lor personal, cât şi cealaltă extremă: tendinţa de a forma un om unidimensional şi depersonalizat. Din negaţiile sale deducem implicit, lumea preconizată cu aproape o jumătate de secol în urmă de Maiakovski: un om complex, într-o societate care să asigure bunăstarea materială şi desăvârşirea personalităţii tuturor. Întâlnirea regizorului Alexandru Colpacci cu un asemenea text nu putea duce decât la rezultate fericite. Câteva spectacole anterioare („Un om = un om", „Regele gol" sau „A şasea putere") îl recomandau pe Colpacci ca un regizor tentat să denunţe abaterile de la condiţia umană. În „Ploşniţa", atât filistinismul şi nimicnicia personajelor din prima parte, cât şi sterilitatea afectivă din partea a doua sunt vizate cu fervoare.

Infatuarea şi suficienţa din prima parte, uluiala şi sentimentul de claustrare din final au fost jucate cu exactitate şi savoare. Vom mai evidenţia pe toţi interpreţii din tabloul nunţii - Ion Abrudan, Ana Popa, Marcel Segărceanu, Olimpia Mâinea, Mia Popescu, Doina Urlăţeanu, Grig Schiţcu, Anca Miere Chirilă şi Octavian Uleu, precum şi apariţiile remarcabile ale lui Nicolae Toma, Jean Săndulescu, Dorel Urlăţeanu, Eugen Ţugulea, Alla Tăutu sau Nicolae Barosan. În sfârşit - dar nu în ultimul rând - scenografia lui Paul Salzberger, creând în prima parte un cadru îmbâcsit, parcă mirosind a mucegai, în cea de a doua unul arid, de o rece austeritate, ambele înscriindu-se perfect pe ideea spectacolului.

(Revista *Familia*, nr.12/1974)

www.cimec.ro

DICTATORUL

Al.Kiriţescu a scris „Dictatorul" în anul 1943, în plină dictatură fascistă, comedia vizând cât se poate de transparent un personaj de prim-plan al regimului antonescian, furnizând un frumos exemplu de atitudine antifascistă, onorantă pentru întreaga intelectualitate română. Decupând din contextul vremii un anume personaj, punându-l sub lupă şi demascându-i putreziciunea morală - materializată în demagogie ordinară, afacerism veros, lichelism politic - Kiriţescu a vrut să dea o imagine a întregului, virulenţa satirei având în obiectiv întreaga structură a regimului, ai cărui stâlpi de boltă au fost corupţia, demagogia şi eludarea celor mai elementare interese ale maselor populare. Scrisă „la cald", comedia lui Al.Kiriţescu se bucură de sinceritatea şi tirul direct al pamfletului, dar suferă sub aspectul forţei de pătrundere şi de generalizare. Incriminând un anume personaj, uşor de identificat pentru un cunoscător al realităţilor României anilor '40-'44, şi câteva tipuri din imediata sa apropiere, autorul „Gaiţelor" a realizat un pamflet dramatic ancorat în lumea faptelor imediate, fără o pătrundere a esenţei structurilor dictatoriale, din care cauză piesa se citeşte sau se vizionează astăzi cu sentimentul pe care ţi-l procură un document de arhivă, pentru că personajele „Dictatorului" nu au o transfigurare artistică în stare să le asigure viabilitatea în ochii unui spectator detaşat de evenimentele care le-au generat. Atitudinea scriitorului se manifestă cu incisivitatea gazetaru-

www.cimec.ro

lui, fără forța unei suficiente înnobilări estetice a materiei de inspirație. Surprinzătoare aceste limite la un scriitor care în „Gaițele" s-a dovedit capabil de un excepțional simț al esențelor şi de la un descendent în ale comediografiei al lui Caragiale, ale cărui personaje - inspirate tot din realitățile politice imediate - sunt nemuritoare pentru că reprezintă mult mai mult decât nişte fapte. Cum tot neplăcut surprind, în comedia lui Kirițescu, eşuările în melodramă ori de câte ori se doreşte o extindere a planurilor sau se încearcă investigări psihologice. Personajul Stan Boldur este neverosimil prin naivitatea cu care se lasă manevrat de dictator, precum şi prin gestul sinuciderii. La fel şi Lila, fata bună-rea, care alege calea sinuciderii morale, după ce, brusc, are revelația mizeriei spirituale în care fusese împinsă.

Recapitulând, „Dictatorul" este o lucrare în care distanța dintre intenții şi realizare este destul de mare, ceea e face ca ecoul său să fie diminuat. Prezența sa pe afişul Teatrului din Oradea se justifică prin acele câteva momente de satiră necruțătoare la adresa dictaturii fasciste şi prin cele câteva personaje realmente izbutite, din fauna vremii, cum ar fi versatila prințesă Țuțubey sau tembelul Coty Adam.

Realizat în regia lui Sergiu Savin şi scenografia Tatianei Manolescu-Uleu, spectacolul orădean urmează cu fidelitate sinuozitățile valorice ale textului, alternând momente de vervă satirică cu altele de un sentimentalism inexpresiv. Regizorul n-a fost prea inspirat optând pentru o linie de un realism clasic. O soluție de factură modernă, care să accentueze absurdul situațiilor, permițând în acelaşi timp o mai mare libertate fanteziei scenice, ar fi fost - credem noi - mai indicată, ar fi permis aducerea întregului spectacol la un numitor comun, iar actorii s-ar fi simțit mai puțin încorsetați de litera textului. Aşa însă, mulți au evoluat destul de modest. Interpretul rolului titular, Eugen Harizomenov, a jucat prea mult sub influența interpretărilor sale anterioare, mai ales tonurile şi accentele din „Ploşnița" fiind pe cât de frecvente, pe atât de neavenite într-un spectacol de cu totul altă structură şi altă tipologie. Câțiva interpreți reuşesc să se impună: Simona Constantinescu a jucat cu nerv şi excelent simț al nuanțelor pe Soltana Țuțubey, toate aparițiile ei fiind momente care

www.cimec.ro

au ridicat efectiv linia spectacolului. Alla Tăutu şi-a dovedit sensibilitatea mai ales în scenele dramatice, făcându-şi cu succes datoria chiar dacă aceste scene, prin construcția piesei, nu „se leagă" cu ansamblul. Bun a fost şi Marcel Popa în Adam Coty prin felul cum a redat inconştiența acestui individ, iar Grig Schițcu prin încercarea de portretizare a unui zbir de profesie (Inspectorul Porfir). Jean Săndulescu (von Langeburg) a evoluat egal cu sine însuşi, iar Nicolae Barosan a luptat din greu să dea consistență unui personaj insipid, care trăieşte mai mult prin actele celorlalți, decât prin propriile intreprinderi (Stan Boldur). Doina Urlățeanu, Eugenia Papaiani şi Olimpia Mâinea au evoluat corect în timp ce Florența Manea n-a putut surmonta lipsa de profesionalism.

(Revista *Familia*, nr.4/1975)

www.cimec.ro

Dumitru Chirilă

BALCONUL

Teatrul politic, prea adesea redus doar la unele forme agitatorice ale exprimării scenice, implică o atitudine tranşantă faţă de o serie de aspecte ale prezentului.

Această combativitate, de pe poziţii de înaltă responsabilitate ideologică, civică şi politică reprezintă principala caracteristică a noii piese a lui D.R.Popescu - „Balconul" - a cărei premieră absolută a avut loc recent la Oradea, piesă prin care noţiunea de teatru politic trece din domeniul discuţiilor teoretice sau al experimentărilor, în acela al înfăptuirilor. Sub aspectul atitudinii politice, „Balconul" este o piesă-avertisment, prezentând nu o realitate dată, ci o realitate posibilă, şi operând nu cu personaje ce au o identitate civilă, ci cu personaje-atitudini, personaje care întruchipează diverse poziţii faţă de normele etice statutare în societatea noastră. Refuzând să discute fenomene secundare, periferice, ale realităţilor contemporane, noua piesă a lui D.R.Popescu se distinge printr-un lăudabil şi pe deplin finalizat efort de revelare a actelor care vizează esenţa relaţiilor interumane şi structura morală a societăţii, prin sublinierea pericolelor care o ameninţă.

Personajele-atitudine din „Balconul" au totodată o valoare simbolică. David Ionescu este vechiul luptător, cel care şi-a pus în joc propria viaţă pentru cauza socialismului, cel care a contribuit la cucerirea puterii şi este chemat astăzi să conducă. Pe plan teoretic, David a rămas consecvent vechilor sale idealuri, dar în practică se îndepărtează insesizabil de ele în măsura în care orgoliul său ascultă elogiile

www.cimec.ro

ipocrite ale tagmei de profitori, de paraziți specializați în a lua totul de la societate, fără a da nimic. Inşi ca Alex, Țaporea, Căşină, Băşat, Rozalia, Toderea întruchipează ipocrizia, prostia, tembelismul, cameleonismul; într-un cuvânt: acea atitudine intrată într-un conflict antagonic cu structura morală impusă de socialism. Prin linguşeli interesate aceştia îl îndepărtează pe David de intransigența revoluționară, făcându-l dacă nu părtaş cel puțin oblăduitor al insanităților morale pe care ei le practică. Ceea ce pentru David constituie un pericol a devenit realitate pentru fosta sa soție, Stela, autoarea ridicolelor expoziții de turtă dulce, absorbită definitiv de mlaştină, căreia îi aparține deja prin gânduri şi sentimente. Fiul lor Adrian simbolizează semnalul de alarmă în fața acestui pericol, simbolizează regenerarea spiritului şi intransigența revoluționară. În cele din urmă Adrian este conştiința în acțiune, somând la veghe permanentă, înfruntând fără menajamente întruchipările non-etice. Tocmai de aceea se va complota împotriva lui, se va pune la cale suprimarea lui, pentru că Adrian – ca orice apel al conştiinței – devine incomod pentru cei care şi-au făcut un program din călcarea în picioare a tot ceea ce reprezintă valoare morală.

Celebrul titlu al lui Goya, „Somnul rațiunii naşte monştri" ar putea sta ca moto şi spectacolului realizat de Alexandru Colpacci, a cărui demonstrație conduce la o concluzie limpede: adormirea conştiinței revoluționare, abandonarea principiilor morale generează monstruozități etice. Tipi de felul lui Băşat, Căşină, Alex et comp., implicit tarele morale pe care ei le întruchipează, nu pot apare decât într-un climat de indiferență, de abandonare a stării de veghe pe care noua societate o cere individului. Unele spectacole anterioare ni-l recomandau pe Colpacci ca un regizor cu un apetit deosebit pentru portretizările în aqua-forte, înclinație care aici a avut un larg câmp de acțiune. Bine servit de interpreți, regizorul a reuşit să dea adunăturii de impostori şi profitori dimensiunile unei lumi de coşmar, adâncind caracterul de avertisment al piesei. Oscilația între cinism şi onctuozitate a lui Căşină, cel specializat în discursuri funerare, interpretat de Ion Mâinea cu o salutară lipsă de menajamente; Băşat – întruchipat de Ion Abrudan ca un câine care se gudură dar e gata în orice moment să muşte; Țaporea – asul sportiv lovit din copilărie de o

www.cimec.ro

imbecilă bună-dispoziție, căruia Radu Neag a reuşit să-i redea neantul intelectual; inteligența perversă a lui Alex (Eugen Harizomenov), strategia dopului isteț plutând mereu la suprafață, întruchipată în Rozalia (Simona Constantinescu), sau desăvârşitul tembelism al doctorului Toderea (Marcel Popa) participant la vechi abuzuri - iată elementele constitutive ale unei lumi de coşmar, devoratoare prin lipsa de scrupule, agresivă prin insațietate şi o crâncenă cunoaştere a intereselor. În prelungirea ei se află Melpomete, căruia Radu Vaida i-a găsit justele dimensiuni ca ins vindicativ, ce devine unealtă oarbă în mâna celor ce ştiu să-l manevreze.

Tânărului actor Mircea Constantinescu îi revine dificila misiune de a face din Adrian nu un raisoner sec, ci un personaj viu şi convingător. Personajul aduce ceva din neliniştea altor eroi din teatrul lui D.R.Popescu (Ion, din „Aceşti îngeri trişti" de exemplu), dar cu un plus de responsabilitate, cu o mai pronunțată conştiință de sine. Mircea Constantinescu l-a redat ca un arc încordat, gata oricând să arunce săgeți, dar cu un foarte bine definit caracter constructiv, ca un om care delimitează cu exactitate binele de rău. La rândul său, Eugen Țugulea a dat prin interpretarea lui David Ionescu examenul unei mari seriozități profesionale. Am admirat în primul rând echilibrul între ipostazele personajului: acela de om acoperit cu merite din trecut şi ins care riscă să se piardă din cauza unei greşite interpretări a prezentului găsind în sine tăria revenirii. Un personaj cu probleme similare este şi Voichița, dar într-un stadiu de mai sumară înțelegere a lumii, pe care Ileana Iurciuc a jucat-o cu ingenuă emoție. Doina Urlățeanu a evoluat convingător în rolul Stelei portretizând bine un personaj din a cărui personalitate n-a mai rămas decât amintirea şi a cărui demnitate s-a dizolvat în ambiții bovarice. În sfârşit, Eugenia Papaiani a adus cu ireala Fana imaginea de lumină a unui medic sănătos.

Rezolvând în mod fericit ideea de identitate, dar şi diferențiere a celor trei locuri de desfăşurare, scenografia Tatianei Manolescu Uleu se alătură fericit realizărilor acestui foarte bun spectacol.

(Revista *Familia*, nr.4/1976)

www.cimec.ro

FÂTÂNA TREVI

„Comedia ridiculoasă" *Fântâna Trevi* sau *Adevărul dat pe față* a avut un destin straniu: scrisă în 1644 de către celebrul arhitect și sculptor, ilustru reprezentant al barocului, Gian-Lorenzo Bernini, piesa a fost descoperită abia în 1963 de către Cesare D'Onofrio care o „restaurează" împreună cu alți doi colaboratori, redescoperită și tradusă în românește de Florian Potra în 1971 și, în sfârșit, re-redescoperită (și într-o oarecare măsură re-restaurată) în 1976 de Teatrul de Stat din Oradea, care - după o premieră pe țară și o premieră absolută - și-a trecut pe afiș și o premieră mondială. S-ar părea că instituția orădeană a ținut să forțeze în acest fel o portiță de intrare în istoria mondială a teatrului, dacă pierduta și atât de târziu regăsita comedie a lui Bernini nu s-ar dovedi plină de savoare și vervă comică, dovedind că nu e vorba de un teribilism din partea celor care o joacă (abia) acum, ci de o vinovată nepăsare din partea altora.

Născută în zodia commediei dell'arte, cu ale cărei tipuri și situații operează în mod predilect, „Fântâna Trevi" are o intrigă ingenioasă și o construcție interesantă, în care formula de teatru în teatru își găsește o fericită aplicare. Într-un pirandellism *avant la lettre*, realitatea și ficțiunea se întrepătrund, se explică și se condiționează reciproc, luminând personajele din unghiuri diferite. Declanșată de un element indiscutabil autobiografic (în personajul central, Graziano, sculptorul, pictorul și autorul de comedii, în jurul căruia se țese o in-

www.cimec.ro

genioasă intrigă, - un soi de spionaj industrial, cum am zice astăzi - pentru a-i fura secretele scenice care-i asigură succesul comediilor, recunoaştem uşor pe Bernini însuşi), derularea piesei angrenează o suită de personaje care, deşi aduse la numitorul comun al tipurilor din commedia dell'arte (Rosetta - Colombina, Coviello - Arlechino etc.), păstrează o puternică individualitate, iar umorul pe care acțiunile lor îl degajă are multă naturalețe.

Viziunea regizorului Sergiu Savin, ca de altfel şi a scenografului Petru Voichescu, a vizat esențializarea actului teatral, prin abandonarea fardului, a iluziei scenice. Fără îndoială, o montare tradițională ar fi fost mai comodă, atât pentru interpreți, cât şi pentru spectatori, mai comodă, dar şi mai puțin intelectuală. Refuzând să apeleze la iluziile scenice, care se străduiesc - cu sau fără succes - să înşele spectatorul până la a-l face să uite că se află la teatru, Segiu Savin îl introduce în secretele de dincolo de cortină, îi arată toate viscerele scenei, păstrându-i trează conştiința că lumea din fața sa este una posibilă, dar nu reală. Întreprinderea, deşi se încadrează într-un curent cultivat cu fervoare de arta modernă a spectacolului, este temerară şi riscantă, pentru că spectatorul nu vrea să ştie prea multe secrete, el doreşte să fie înşelat pentru a se putea pierde - ca la consumarea unui drog - în lumea de iluzii şi fantasme strălucitoare de dincolo de rampă. În bună măsură, regizorul orădean reuşeşte să-şi impună punctul de vedere. Formula sa evidențiază câte o trăsătură definitorie fiecărui personaj, pentru a cărei realizare se apelează la mijloacele întrunite ale artei scenice: cuvânt, expresie corporală, costum etc. În general s-a mers pe contrastul dintre forța telurică a personajelor de sorginte populară (Coviello, Zanni, Rosetta, Iacaccia ş.a.) şi alcătuirea clorotică, devitalizată a celor „de sus" (Cinzio, Angelica), tot aşa cum un artist autentic ca Graziano este în acord cu sine însuşi chiar şi atunci când se autoironizează, în timp ce impostori sau epigoni ca Allidoro sau Cochet îşi dezvăluie în fiece moment inconsistența.

Cu toate că montarea este bine gândită iar majoritatea interpreților îşi fac cum trebuie datoria, asupra spectacolului planează o umbră de neîmplinire, dând impresia că se lasă văzut printr-un geam

www.cimec.ro

aburit. Să fie oare vorba de o eludare a perioadei de finisare, datorată grabei care subminează atât de multe spectacole ale teatrelor din provincie? S-ar putea. În orice caz, vina nu poate să aparțină interpreților, pentru că ei au înțeles, au urmat şi servit cu talent concepția regizorală. Mircea Constantinescu a făcut un Coviello de gumilastic, iute la gest şi la minte, în buna preluare şi stilizare a stilului comediei dell'arte, linie pe care am simțit-o şi la Mariana Neagu în temperamentala Rosetta, Eugen Harizomenov, cu al său greoi, dar truculent Zanni Traffiechino, Radu Vaida, fin desenator al cloroticului Cinzio, Ion Abrudan – care a pus în realizarea lui Cochet apreciabile resurse comice, precum şi George Pintilescu (a cărui revenire pe scena orădeană o salutăm) dovedind siguranță scenică şi greutate a jocului. Au mai servit spectacolul, cu evoluții exacte: Ileana Iurciuc (Angelica), Laurian Jivan (Alidoro), Marcel Popa (Iacaccio) şi Nicolae Barosan (Sepio), iar Nicolae Moranciu a asigurat o agreabilă însoțire muzicală.

(Revista *Familia*, nr.6/1976)

www.cimec.ro

RHESOS (REGELE TRAC)

În studiul „Cum se aude murmurul istoriei în cântecul scenei"... publicat în *Familia* şi inclus în volumul „Clio şi Melpomena" Valentin Silvestru atrăgea atenţia oamenilor de teatru români asupra unei tragedii a lui Euripide, necunoscută la noi, care aduce cele mai vechi mărturii literare despre oamenii spaţiului carpato-dunărean, eroul său - Rhesos - fiind un legendar rege trac venit în ajutorul Troiei şi sortit să moară de mâna lui Ulise, înainte de a apuca să intre în luptă. Cum se întâmplă câteodată, teatrele noastre au rămas indiferente la sesizări de mare importanţă culturală şi este încă un merit al dramaturgului Mircea Bradu acela de a fi inclus în programul anunţat odată cu numirea sa la conducerea teatrului orădean, şi valorificarea acestei prime atestări a prezenţei strămoşilor noştri în cercul de preocupări al marii culturi universale, realizată prin intermedii ilustre: Homer (subiectul tragediei este extras din cântul X al Iliadei) şi Euripide. Cu nimic mai mici sunt şi meritele direcţiei de resort din Televiziunea Română care, subscriind la iniţiativa orădeană, a conlucrat la realizarea unui spectacol ce înnobilează repertoriul emisiunilor sale teatrale.

Fără a avea perfecţiunea şi profunzimea marilor capodopere ale teatrului antic (ceea ce şi explică de altfel prelungita sa rămânere în conul de umbră al atenţiei generale), „Rhesos" nu-şi dezminte, totuşi, sorgintea şi apartenenţa la marea literatură elină. În plus, ea

www.cimec.ro

oferă suficiente dovezi că Euripide a cunoscut destul de bine spiritualitatea tracă, îmbogățind motivul homeric cu elemente noi, care l-au condus pe Mircea Eliade la concluzia că Rhesos ar fi un discipol apropiat al lui Zamolxe. De altfel, originea regelui trac este una mitică, fiind născut din Therpsichora, muza cântecului, cea care în final îl va boci într-un mod familiar încă spiritualității şi spațiului nostru geografic. Ajungând la porțile Troiei într-un moment în care Hector se credea învingător, Rhesos va stârni îndoieli în sufletul acestuia (care îl suspectează că vine numai la împărțirea laurilor), dar mai ales va stârni îngrijorarea aheilor, conştienți de forța noului inamic. Cu o superbă demnitate, Rhesos va respinge insinuările lui Hector, arătând că întârzierea se datorează nevoii de a-şi apăra propria țară, periclitată de atacul sciților de la Pontul Euxin, după a căror înfrângere s-a îndreptat spre Troia, trecând peste Bosfor, şi peste toate frontierele continentului, pentru a-şi ține făgăduiala. El nu va apuca să-şi arate vitejia, pentru că Ulise şi Diomede strecurați în tabăra troiană pentru a-l ucide pe Hector, conduşi de zeița Athena, vor nimeri la cortul traculuişi cuțitele lor îi vor ucide somnul. Deplâns deopotrivă de traci şi troieni, de Hector însuşi, care abia acum înțelege ce mare prieten a pierdut, Rhesos va fi dus de Therpsichora pe meleagurile de baştină, în timp ce slujitorul său cel mai apropiat, rănit şi el mortal în încercarea de a-şi apăra stăpânul, rămâne neconsolat la gândul că va muri departe de patria sa dragă.

Această afluență de conflicte, în care Rhesos înfruntă patimi omeneşti, duşmani vicleni şi adversități zeeşti, a fost condusă de regizorul Sergiu Savin cu multă siguranță, fiorul tragic a fost exprimat cu limpezime, într-un spectacol sobru, modern şi totodată corect conectat la rigorile teatrului antic. De data aceasta Sergiu Savin a găsit cele mai fericite mijloace pentru adecvarea expresiei formale, de indiscutabilă teatralitate, la conținutul de idei, în plus dovedind şi o apreciabilă sensibilitate la specificul teatrului de televiziune, prin alternarea cu efect a prim-planurilor şi a planurilor generale, prin compunerea savantă a cadrelor şi - nu în ultimul rând - prin recurgerea la unele efecte de montaj. Deşi rolul titular nu este şi cel mai amplu, Liviu Ro-

www.cimec.ro

zorea l-a adus la ponderea reală printr-o interpretare de înaltă ținută, redând cu plasticitate întreaga noblețe şi forță lăuntrică a personajului, peste care pluteşte presentimentul implacabilului destin. Ion Mâinea a jucat cu exactitate echilibrul dintre sentimentele contradictorii ce-l încearcă pe Hector. Nicolae Barosan, Ion Abrudan, Eugen Țugulea, Radu Vaida, Ion Martin, Miske László, Tëcsy Sándor, Mircea Constantinescu, Alla Tăutu, Elisabeta Jar-Rozorea, Anca Miere-Chirilă (prin acompaniamentul vocal) au asigurat calitatea acestui spectacol, remarcabil prin ținută artistică şi - în egală măsură - prin semnificație culturală.

Pentru că ar fi păcat ca o realizare atât de evidentă să se consume pe spațiul unei emisiuni televizate, sugerăm teatrului orădean adaptarea spectacolului pentru scenă şi includerea lui pe afişul actualei stagiuni.

(Revista *Familia*, nr.9/1978)

www.cimec.ro

ASTĂ SEARĂ SE IMPROVIZEAZĂ

La intrarea în sală spectatorul este surprins şi derutat văzând actorii în faţa cortinei, machiindu-se, coafându-se, într-un cuvânt: făcând tot ceea ce de obicei se face cât mai departe de ochii sau de ştiinţa sa. Pregătirea se întinde mult în timp, până când omul din stal se familiarizează cu acest act premergător spectacolului propriu-zis. Odată cu primele replici ale lui Liviu Rozorea (alias Doctor Hinkfuss, regizorul) atmosfera este creată, bariera dintre scenă şi sală este ruptă. Regizorul Alexandru Colpacci n-a făcut altceva decât să aplice cu puţine adaosuri indicaţiile lui Pirandello din capul primei pagini a piesei sale „Astă seară se improvizează". Mai târziu va extinde spectacolul şi în holul teatrului, pauza fiind o anexă a spectacolului. Nu e vorba de nici o extravaganţă, atât de frecvente în practica teatrală curentă, ci de o susţinere prin toate mijloacelele a ideii pirandelliene privind osmoza dintre scenă şi sală.

În întreaga istorie a artei scenice, actul teatral s-a oferit spectatorului în forma sa finală, ca operă finită în care a fost încorporată o anume cantitate de viaţă, de realitate. Pirandello propune în „Astă seară se improvizează" urmărirea actului teatral în intimitatea sa şi nu atât prin devenirea viaţă-teatru ci mai ales prin sensul contrar: teatru-viaţă. Preluând această idee, Alexandru Colpacci nu s-a mulţumit să prezinte teatrul ca o formă de organizare a vieţii, ci ca pe un dictator care subjugă viaţa. Spectacolul orădean confirmă afirmaţia

www.cimec.ro

că Pirandello intensifică sentimentul vieții ca teatru nu al teatrului ca viață. Această idee atinge vibrația maximă în momentul impactului actor-personaj. Tratat cu o tandră ironie, în condiția sa „civilă", actorul devine autentic abia după renunțare la această condiție. Întotdeauna între actor şi personaj se dă o luptă, soldată de regulă cu victoria celui din urmă, cu cât această victorie este mai categorică cu atât creşte autenticitatea actului artistic, talentul actoricesc fiind în ultimă instanță capacitatea de a se lăsa în fiecare seară învins de personaj. Cu alte cuvinte o plăsmuire învinge o existență reală, aceasta fiind condiția *sine qua non* a realizării artei teatrale. Există în piesă o scenă deosebit de semnificativă în acest sens: scena morții lui Fluierici. „Bătrânul actor Comis" pus de Doctorul Hinkfuss să interpreteze acest personaj nu poate „muri" până nu se îndeplineşte anumite condiții ce țin de statutul tău histrionic, opune deci o rezistență în lupta cu personajul şi ca atare scena nu va putea fi realizată până când această rezistență nu încetează, dând ficțiunii cale liberă de manifestare.

Concentrată mai ales pe momentul de confluență al artei cu realitatea, prima parte a spectacolului realizat de Colpacci se derulează într-un registru comic, cu luminiscențe de ironie, dar mai târziu, pe măsură ce realitatea se subordonează ficțiunii, spectacolul capătă rezonanțe grave. Pirandello n-a fost un autor de imagini luminoase, viziunea sa asupra vieții fiind una sumbră, cu reflexe pesimiste, ceea ce se vede bine şi din procesul de lentă dezintegrare a Momminei sub acțiunea corosivă a patologicei gelozii ce-l stăpâneşte pe Rico Veri. Este acea porțiune a piesei când ea se derulează cu motoarele în plin, când actorii s-au supus total personajelor, când până şi doctorul Hinkfuss a fost alungat, cu alte cuvinte a dispărut orice graniță între realitate şi artă, aceasta din urmă devenind suverană. Odată ce masca a aderat complet la figură, ea este mai capabilă să exprime esențialul, ca atare personajele-ficțiune care au subordonat actorii-realitate ajung să exprime realitatea într-un mod superior şi esențializat. Pierzându-şi identitatea în membrii clanului La Croce sau al grupului de ofițeri, actorii ajung la trăiri autentice, nesubminate de cabotinism, acesta fiind singurul stadiu în care sentimentele există în stare pură.

www.cimec.ro

Traversând, fără îndoială, o experiență extrem de interesantă, interpreții orădeni ai acestui spectacol s-au dovedit, în majoritatea cazurilor, capabili de a face față varietății „măștilor" cerute de teatrul pirandellian. Liviu Rozorea a fost un Doctor Hinkfuss întru totul autentic şi convingător în intervențiile sale, fiind în acelaşi timp şi un veritabil animator al spectacolului, chiar dacă rolul său abundă în considerații teoretice, unele prea evident exterioare axului piesei şi chiar dacă se observă (din partea regiei, în primul rând) o tendință clară de epicizare, semn că între Pirandello şi interpreții lui de azi s-a interpus teatrul brechtian. Continuându-şi seria succeselor, Mircea Constantinescu (Actorul Principal - Rico Veri) a jonglat fin cu floreta ironiei în prima ipostază, cea de actor atins de un cabotinism plin de gravitate, făcând o trecere logică la ceea ce ar putea fi un asemenea interpret după transpunerea în pielea pătimaşului Veri. La debutul său pe scena profesionistă, Cristina Şchiopu face dovada unui talent incontestabil, reuşind mai ales în partea a doua să exprime stingerea Momminei cu un dramatism autentic şi profund. Bun ni s-a părut şi Nicolae Toma (Bătrânul Actor Comis - Fluierici) - sobru, dar nu lipsit de savoare. Scena morții, pomenită mai sus, rămâne una din cele mai frumoase al e spectacolului. Foarte aproape de împlinire, dar cu inegalități mai mici sau mai mari sunt şi ceilalți componenți ai distribuției: Simona Constantinescu, Mariana Neagu, Mariana Vasile, Ileana Iurciuc, Laurian Jivan, Ion Abrudan, Radu Vaida, Nicolae Barosan, Marcel Popa, Alla Tăutu (cu o mențiune pentru veritabile performanțe în travaliul scenic) etc.

O contribuție majoră la reuşita spectacolului o are inspirata scenografie semnată de Dan Jitianu, a cărui idee coordonatoare este reflectarea ca într-o oglindă a sălii de spectacol, sugerând identitatea celor două spații esențiale: sala şi scena.

P.S. Nu putem trece cu vederea excelentul caiet-program alcătuit de Elisabeta Pop: de o înaltă valoare literar-documentară şi de o impecabilă ținută grafică.

(Revista *Familia*, nr.11/1978)

www.cimec.ro

O SCRISOARE PIERDUTĂ

Asistăm la o veritabilă explozie de montări Caragiale pe mai toate scenele țării. Numai în capitală se joacă la ora actuală două „Scrisori pierdute", două „Nopți furtunoase", se joacă şi „Năpasta", şi „Conul Leonida față de reacțiunea", precum şi un spectacol-colaj din nuvele, schițe, scrisori, amintiri şi fragmente de teatru. S-au montat în anii din urmă sau sunt anunțate spectacole Caragiale la Galați, Iaşi, Cluj-Napoca, Craiova, Sfântu Gheorghe, Braşov etc. Fenomenul se explică prin perenitatea operei caragialiene, căreia timpul nu numai că nu i-a anulat valorile şi semnificațiile, dar i-a adăugat noi carate ce ne-o fac şi mai apropiată prin lumina ce o aruncă asupra unei perioade de istorice revolute, dar mai ales prin forța de stigmatizare a unor tare ce se perpetuează dintr-o epocă în alta, odată cu febra puterii, cu diferitele soiuri de parvenitism politic şi social, cu eforturile unora de a-şi ascunde mediocritatea sub iluzii intelectuale sau morale. Se mai întâmplă că actuala generație de excelenți regizori şi actori pe care îi avem să facă din valorificarea operei lui Caragiale cheia de boltă a realizării profesionale, iar această valorificare să fie gândită în sensul major al termenului, prin căutarea (în marea majoritate a cazurilor cu deplin succes) unor sensuri noi în opera marelui Iancu. Nu-i vorbă, această operă se oferă cu generozitate unor asemenea întreprinderi, punând în calea căutătorilor alte şi alte părți ascunse până acum ochiului, dând posibilitatea ca spre miezul său să se ajungă pe cărări necunoscute.

www.cimec.ro

În această competiție s-a înscris şi Teatrul din Oradea, în primul rând prin cel ce girează, la ora actuală, prin personalitatea sa, realizările cele mai de seamă ale teatrului, regizorul Alexandru Colpacci, „O scrisoare pierdută" sub direcția sa de scenă fiind realmente un important moment artistic, prin bogăția intuițiilor şi sugestiilor novatoare. Colpacci răstoarnă o serie de relații şi tipologii încetățenite, în primul rând în privința „triunghiului" Trahanache - Zoe - Tipătescu. Până acum am întâlnit un Trahanche într-o avansată stare de senilizare, acuzată evident de tânăra şi nurlia sa consoartă, încât legătura ei amoroasă cu Tipătescu devine explicabilă, mai ales că - în virtutea aceleiaşi tradiții - acesta apărea sub înfățişarea unui berbant strălucitor, mult superior celorlalți prin capacități intelectuale. În spectacolul lui Colpacci întâlnim un Tipătescu chiar foarte tânăr, cam găgăuță dar vrednic cocoşel, cultivat în scopuri personale de o Zoe cam coaptă, care se agață cu înverşunare de viață, punând la bătaie resturile unei frumuseți trecute în amintire şi experiența unei lungi cariere erotice, exercitând o influență cvasitotală asupra actelor politice ale soțului şi iubitului, iar în cele din urmă şi asupra lui Cațavencu, cu perspective şi pentru acesta de a se înfrupta din grațiile crepusculare ale primei doamne a județului. Trahanache, la rândul său, urmând acelaşi soț docil şi credul până la imbecilitate, nu-i rămâne chiar întru totul dator amicului Tipătescu. Reproşându-i acestuia că e „prea iute" ceea ce „nu face pentru un prefect" are în mână fotografia fiului de la universitate, dând de înțeles că postul s-ar potrivi la o adică junelui autor de panseuri despre soțietate şi prințipuri. De altfel înclinația spre trădare nu îi este proprie numai lui sau lui Ghiță poliţaiul (explicită în text), jocul dublu fiind specific tuturor. Brânzovenescu, de pildă, încearcă să-l tempereze pe colericul amic politic Farfuridi („Tache, Tache fii cuminte!"), dar când se îngroaşe gluma nu ezită să şteargă putina, iar una din cele mai remarcabile invenții regizorale este un participant la întrunirea electorală ce pendulează între cele două tabere, ba hipnotizat de logica lui Farfuridi, ba ademenit de viziunile lui Cațavencu, pentru el un veritabil cântec de sirenă. Şi cetățeanul turmentat iese din vechile tipare. Cu un echilibru mult mai

www.cimec.ro

stabil şi cu o ţinută mult mai puţin şifonată, el arată ceva din condiţia economică şi din profilul socio-moral al celui ce a participat la detronarea lui Cuza şi şi-a părăsit slujba de la poştă pentru a intra în politică, fiind „negustor şi apropitar". Se refuză ideea unei victime inocente, propunându-se ipoteza unui participant conştient la evenimente, ce-i drept, uneori cu mintea tulburată de libaţiunile prelungi.

Toată această lume de intrigi, şantaje, trădări, pactizări, aroganţă, umilinţă, înălţări şi prăbuşiri produce o continuă vermuială fără sens, o agitaţie deşartă, în care se consumă enormă energie pentru rezultate derizorii, fervoarea luptei pentru putere fiind văzută de autorul spectacolului ca o imensă inutilitate, ca o deviere a fiinţei umane de la rosturile ei fireşti. În spectacolul lui Colpacci nu sunt satirizate doar metodele ci în primul rând scopul luptei politice, competiţie în care se înscriu doar inşi venali şi submediocri, câştig de cauză având cel ce se îndepărtează mai mult de modelul uman.

În acest bâlci al deşertăciunilor întâlnim, practic, toată trupa orădeană, cei necuprinşi în distribuţie făcând figuraţie, într-un frumos efort de susţinere a colegilor cu răspunderi în spectacol. Nicolae Toma are în Trahanache câteva momente de excepţie, cearta cu Farfuridi şi Brânzovenescu din actul doi fiind realmente antologică. Personajul este mai nervos decât de obicei, acel „Ai puţintică răbdare!" nefiind doar o încetineală de gândire ci un mod de a-şi face repede loc în discuţie. În actul trei însă am avut impresia că intervenţiile preşedintelui nu cad cu destul efect, producând pauze ce afectează ritmul spectacolului. Bine încadrată propunerilor regizorale mai sus descrise este Zoe în interpretarea Simonei Constantinescu, personajul cucerind un rol mai consistent în toată „istoria" cu scrisoarea pierdută, Mircea Constantinescu realizează un Tipătescu din ticuri, nevroze, gesturi mecanice, pe alocuri un manechin în mâinile aprigei femei, dar a rămas în bună măsură doar în stadiul de crochiu, tânărul şi atât de talentatul actor negăsind de data aceasta căile de împlinire a personajului. În schimb, pentru Eugen Ţugulea rolul Farfuridi va rămâne unul de referinţă. Nefiind chiar o jucărie stricată în veşnic delir verbal, candidatul la deputăţie este, în această interpretare, mult

www.cimec.ro

mai bine integrat faunei din piesă, fără a-şi pierde hazul infinit. Îl secondează în aceeaşi manieră Brânzovenescu, făcut de Ion Abrudan cu umor consistent, surprinzând cu finețe frica patologică ce devine trăsătura dominantă a personajului. Liviu Rozorea a realizat un Caţavencu în tuşe groase, lichelismul acestuia fiind fără echivoc, iar demagogia o expresie a puținătății gândirii, substituită de o viclenie abundentă. Jean Săndulescu a jucat în Dandanache, această creatură unidimensională, cu simț al măsurii şi bun control asupra efectelor comice. Ion Mâinea a înlocuit ebrietatea avansată a Cetățeanului turmentat cu o mahmureală perpetuă, comicul fiind mai greu de realizat, dar mai de esență. Bine încadrat în spectacol a fost şi Pristanda în interpretarea lui Eugen Harizomenov, deşi uneori parcă i-ar fi trebuit mai mult aplomb, iar Laurian Jivan (Ionescu) şi Marcel Segărceanu (Popescu) au animat cum se cuvine dificilul act trei.

Conceput în vederea unor turnee grele, decorul lui Dan Jitianu este realizat cu gust şi foarte multă ingeniozitate şi - chiar dacă inconsistența materialului textil se resimte uneori - el este bine integrat spectacolului.

(Revista *Familia*, nr.11/1979)

www.cimec.ro

DIOGENE CÂINELE

Făcând parte dintr-un triptic în care îi mai întâlnim ca eroi principali pe Socrate şi pe Platon, piesa lui Dumitru Solomon „Diogene câinele" este un eseu dramatic de fină ţinută reflexivă, având ca obiect de analiză condiţia intelectualului, adică a depozitarului valorilor spirituale, în raport cu deţinătorii bogăţiilor materiale şi puterii sociale. Viaţa lui Diogene, aventuroasă, bogată în fapte dar mai ales în idei care au incitat şi nu arareori au intrigat epoca, furnizoare de legende şi anecdote care s-au propagat peste veacuri, oferă un material faptic extrem de bogat, cu conflicte dramatice gata construite, din care s-ar putea face o piesă după reţete infailibile, numai că Dumitru Solomon se arată prea puţin interesat de anecdotică, elementul biografic fiind folosit doar ca pretext. Afişându-şi fără nici o rezervă disprețul faţă de atotputernicii unei societăţi ateniene care mai păstra din vechea democraţie doar aparenţele, Diogene îşi revendică dreptul nelimitat la libertate, în calitate de „cetăţean al lumii" sustras oricăror servituţi şi convenienţe, nu cunoaşte nici o cenzură în a-şi manifesta oprobiul faţă de morala ipocrită a celor din jur, este câinele care muşcă mâna ostentativ milostivă ce-i întinde osul indispensabil traiului, până şi dragostea o respinge ca un posibil atentat la libertatea mult râvnită. Şi, totuşi, poate el oare dobândi această libertate? Probează mai multă libertate osul cerşit decât cel căpătat în virtutea unui statut de subordonare? Renunţarea la un culcuş într-un pa-

www.cimec.ro

lat în schimbul unuia într-un butoi şi, în general, reprimarea oricărei înclinaţii spre concupiscenţă pune individul în afara câmpului de acţiune opresivă a societăţii? Trăind în societate, şi încă în una care prin definiţie agresează individualitatea, Diogene nu va putea evita toate laţurile ce-l înconjoară şi, în cele din urmă, va fi obligat să schimbe condiţia de câine vagabond cu traiul cu zgardă. Propagatorul fervent al ideii de libertate absolută va fi înfrânt, individualismul său dovedindu-se mult prea slab pentru a rezista agresiunii mediului şi a timpului.

În piesa lui Solomon dramatismul se sprijină într-o mică măsură pe fapte concrete, pe un conflict al personajelor, căutându-şi substanţa şi forţa emotivă în confruntarea de idei. Planează peste întreaga operă un demon teoretic, aflat mereu în prim-plan, chiar şi atunci, când eroul se înfruntă cu personalităţi redutabile (Platon, Alexandru cel Mare) sau când trece prin situaţii efectiv dramatice (acuzarea de crimă), elementul concret al acţiunii rămânând mereu un pretext pentru excursul teoretic. Regizorul Alexandru Colpacci şi-a cantonat spectacolul în aceeaşi zonă a ideilor, neinteresat în a consolida delicata şi fragila construcţie scenică, dovedind o adevărată fervoare în a se înscrie la cuvânt pe aceeaşi temă de discuţie: condiţia intelectualului în societate şi accesul său la libertate. Beneficiind de aportul unor actori cu mari posibilităţi, uşor de introdus în lumea şi specificul unei asemenea piese – Eugen Harizomenov (Diogen) şi Liviu Rozorea (arhontele Aristodem) în primul rând, dar şi Jean Săndulescu (Xeniades), sau Eugen Ţugulea (Aristip), spectacolul are multe momente bine tensionate, în care care ideile joacă efectiv, apariţia, confruntările sau moartea lor producându-se în secvenţe de un autentic dramatism, a căror linie de forţă o constituie zbaterea eroului pentru a-şi organiza viaţa după propriile precepte filozofice, şi dureroasa, inevitabila supunere. Reprezentanţii societăţii opresoare, Aristodem sau Xeniades, acţionează ca nişte cuţite ce separă omul de idealurile sale, obligându-l să trăiască după tipare ce-i sunt străine. Dacă spectacolul nu are, totuşi, limpezimea şi puterea de atracţie scontate este din cauza lipsei sale de istoricitate, a neglijării unui per-

www.cimec.ro

sonaj important al dramei - timpul. Prin aglutinarea momentelor dispare senzația că eroul parcurge un timp istoric, în care experiența sa se îmbogățește etapă cu etapă, chiar dacă regizorul a recurs la o metaforă scenică prin sugerarea unor imense clepsidre prin care se scurge nisip, rumeguș și tot felul de aluviuni, ce ar vrea să indice erodarea și macularea existenței. Metafora este cam incifrată și cu efect minor. Notăm și pe ceilalți realizatori ai spectacolului - scenografii Bíró I.Géza (decoruri) și Tatiana Manolescu Uleu (costume) și actorii Mariana Neagu, Ileana Iurciuc, Nicolae Barosan, Nicolae Toma, Ion Martin, Ion Abrudan, Laurian Jivan, Marcel Segărceanu, Grig Schițcu, Marcel Popa și Florian Chelu nu doar dintr-o obligație rutinieră ci pentru că mulți dintre ei au avut contribuții substanțiale la stabilirea profilului acestui spectacol inaugural al stagiunii.

(Revista *Familia*, nr.10/1980)

www.cimec.ro

ȚARUL IVAN ÎȘI SCHIMBĂ MESERIA

Motivul „maşinii timpului", al translării indivizilor dintr-o epocă istorică în alta e folosit frecvent în arta contemporană - în literatură, în teatru, în film -, fiind o rețetă aproape infailibilă de exploatare a unor filoane comice, dar Mihail Bulgakov deține nu numai o prioritate cronologică în materie, piesa sa „Țarul Ivan îşi schimbă meseria" (titlul originar „Ivan Vasilievici") datând din 1935, ci mai ales una calitativă, literatura acestui autor de excepție dovedindu-şi şi în scrierea de față originalitatea, profunzimea şi rafinamentul comic. Încurcătura provocată de imperfecta invenție a inginerului Timofeev, care determină un schimb de locuri între administratorul de bloc Ivan Vasilievici Bunşa şi țarul Ivan (Vasilievici) cel Groaznic, dincolo de hazul irezistibil al qui-pro-quo-urilor, facilitează o pătrundere în modul de a gândi şi de a simți al contemporanilor, prea puțin evoluați sub raportul perfecționării ființei umane față de predecesorii din secolul al XV-lea. O lume pestriță populează piesa: Bunşa va fi însoțit în călătoria sa spre trecut de hoțul Miloslavski, surprins de evenimente în plin exercițiu al funcțiunii, în timp ce țarul, ajuns în Moscova anilor '30 se va confrunta cu caraghios-bovarica Zinaida, consoarta lui Timofeev, va trebui să reziste agresivității Ulianei, care îşi exercită asupra sa autoritatea domestică, confundându-l cu Bunşa, va reprima elanul regizorului fustangiu Iakin, va fi scârbit de micimea sufletească a țâfnosului slujbaş Şpak etc. Este o lume a cărei agitație

www.cimec.ro

frenetică se află în raport invers proporțional cu substanța întristător de puțină. Trăind pe un teritoriu bulversat de revoluție, personajele lui Bulgakov (de contemporani e vorba) sunt dislocate din matcă şi se află în căutarea unor noi puncte de aderență, din care cauză îşi confecționează biografii adecvate noilor condiții (Bunşa, de pildă, îşi neagă vehement originea nobiliară), detectează noile canale de parvenire, dar mai ales trăiesc cu o frică teribilă față de pericolele reale sau imaginare, se suspectează şi se simt suspectați şi - cei mai mulți - nu scapă ocazia unui profit de orice natură, mimează elanuri revoluționare şi o demnitate iluzorie.

Regizorul Alexandru Colpacci şi-a realizat spectacolul pe baza unei versiuni scenice proprii, păstrând din textul originar situațiile şi filoanele convenabile. Direcția principală pe care a urmat-o pare să fie raportul dintre individul comun şi putere. În ipostaza sa de administrator de bloc, Bunşa vrea să fie autoritar şi puternic, ordonă, supraveghează şi amenință, dar când ajunge efectiv puternic, când e țar, nu e capabil să ia nici o hotărâre (decât după ce-şi pierde uzul rațiunii), este timorat, retractil, dominat de mult mai inventivul şi mai decisul Miloslavski. În schimb, adevăratul țar, rătăcit prin secolul al XX-lea, îşi manifestă din plin instinctul de dominare, este drastic şi sugerează tuturor măsuri radicale în situații banale pentru vremurile noi, ceea ce produce stupoare printre indivizii molateci ce le populează.

Raportul prezent-trecut, pe care se bazează textul lui Bulgakov, este dublat de un raport real-imaginar, creându-se o intersecție de planuri, propice nu numai călătoriilor prin timp, conform convenției inițiale a piesei, ci şi a călătoriilor într-o lume prezentă dar imaginată de fantezia lui Timofeev, stimulată atât de preocupările inginereşti, cât şi de obsesiile familiale, în speță gelozia. De altfel, aşa cum a fost gândit pe scena orădeană, spectacolul stă pe un eşafodaj de obsesii. Prologul construit cu mare grijă pentru amănuntul semnificativ aduce în prim-plan o serie de personaje, locatari ai blocului administrat de Bunşa şi atent studiat de Timofeev, care împrumută chipul dar mai ales înclinațiile şi profesiunea lor personajelor din

www.cimec.ro

preajma țarului Ivan: milițianul va fi șeful gărzii, popa va străbate tunelul timpului până la rangul de patriarh al Moscovei, balerinul va juca rolul ultraprotocolarului ambasador suedez etc. Regizorul Colpacci face din personajul Timofeev un asistent, punându-l să organizeze mișcarea celorlalte personaje după impulsurile imaginației sale, imaginație stârnită la rândul său de observarea atentă a comportamentului și aspirațiile colocatarilor. Sugestia din final, cum că amintita imaginație ar fi operat masiv, aruncă un văl de plăcută ambiguitate peste evenimentele piesei. Este Zinaida efectiv o ușuratecă, sau ceea ce am văzut este proiecția temerilor soțului? Iakin chiar a intervenit în căsnicia lor, sau el nici măcar nu există? Asemenea întrebări țin trena mai fiecărui personaj. Reală sau imaginară, concretă sau proiectată în trecut, existența acestor indivizi este una măruntă, larvară, terorizată de mediu sau de propriile malformații (sau deformații) psihice. O astfel de lume nu poate fi tratată decât în registru grotesc, spectacolul având multe momente de satiră violentă și de umor truculent. Pe parcurs comicul se distilează, ironia devine preponderentă, hohotele se sting în zâmbete nu lipsite de tristețe și compasiune. Ca de obicei, Colpacci își încheie spectacolul cu întrebări grave ce ies de după după cortina fulgurantă a comediei.

Vorbind despre împlinirile acestui spectacol trebuie subliniată contribuția majoră, cu totul excepțională, a scenografiei concepute de unul dintre marii profesioniști ai domeniului - Dan Jitianu. Construit cu un deosebit simț al spațiului scenic, oferind planuri succesive de desfășurare, cu posibilități de delimitare a celor reale de cele imaginare, decorul are și o remarcabilă expresivitate, abundă în sugestii comice, iar majoritatea costumelor sunt (vezi cel al lui Șpak) mici capodopere de portretizare. Revenind la modalitățile regizorale se cuvine să amintim multitudinea de mijloace care concură la constituirea expresiei scenice, inclusiv cele împrumutate de la alte arte: pasaje din „Boris Godunov" punctează cu umor acțiunea, iar alteori se produc gag-uri specifice filmului de desene animate („mâna lungă" a lui Miloslavski, de pildă). Toată această complexitate de mijloace, foarte bine supuse ideii integratoare, au condus la un spectacol a-

www.cimec.ro

proape fără cusur. Aproape numai, pentru că uneori ritmul (mai ales în prima parte) este în suferință, dând unor pasaje o lungime excesivă.

„Țarul Ivan..." este unul dintre acele spectacole stimulatoare pentru interpreți care îi obligă să facă proba integrală a posibilităților lor artistice. Eugen Harizomenov, de exemplu, realizează în Miloslavşki o bijuterie interpretativă, intrând adânc în personaj, conducându-l cu totală dezinvoltură şi mare simț al poantei. (Evident, totul în măsura în care vocea prea puțin rezistență îl slujeşte). La acelaşi nivel: Ion Abrudan, - care compune cu migală portretul lui Şpak, un birocrat funciar demagog şi poltron; Nicolae Toma - în dublul rol Bunşa-Ivan cel Groaznic, strălucind mai ales în prima ipostază; Liviu Rozorea - convingător în exprimarea naivităților şi temerilor lui Timofeev; Mariana Neagu - de asemeni în dublu rol (Uliana-Țarina) utilizând o recuzită din tărâmul fabulei, opțiune curajoasă şi riscantă totodată, dar în cele din urmă foarte bine finalizată; Ileana Iurciuc (Zinaida) - cu foarte multe momente de comedie excelentă; Marcel Popa - un Iakin pe care îl bănuim ratat, compensându-şi insuccesele artistice cu cele amoroase. Iar apoi interpreții rolurilor mici sau foarte mici: Laurian Jivan, Gheorghe Toth, Grig Schițcu, Ion Martin şi Anca Miere Chirilă autorii umor expresive schițe de portret, dând rotunjime unui spectacol dintre cele care rămân, probabil şi pe afiş, dar în memorie cu siguranță.

(Revista *Familia*, nr.6/1981)

www.cimec.ro

CASA EVANTAI

Marin Sorescu nu este doar unul dintre cei mai originali, mai cunoscuți și mai interesanți scriitori ai noștri, dar și unul dintre cei mai imprevizibili. Nu numai trecerile de la un gen la altul - de la poezie la teatru, de la teatru la proză, apoi la critică, pentru a se reîntoarce iarăși la teatru etc. - dar și evoluția în lăuntrul aceluiași gen justifică afirmația. În teatru, de pildă, Sorescu s-a impus prin de acum celebrele parabole ontologice - *Iona, Matca, Paracliserul* - care au acreditat imaginea unui dramaturg de esență tragică -, prin dramele istorice *Răceala* și *A treia țeapă* - am pătruns pe tărâmul meditației asupra momentelor de cumpănă din mersul popoarelor, aflat adeseori la punctul de impact dintre efectul unor legi ale evoluției și capriciile unor elemente conjuncturale, pentru ca acum, prin *Casa evantai*, să întâlnim un autor cu precădere satiric, al cărui câmp de investigație este universul domestic, populat de destine banale, cu traiectoria joasă. Absurdul a fost întotdeauna materialul folosit abundent de Marin Sorescu la construirea pieselor, numai că până acum el se convertea în tragic, conducând destinele spre un tărâm al aspirațiilor inaccesibile, al disperării, pe când, în cazul de față absurdul umple golul existențial al individului comun, al unui tipic anti-erou, incapabil să-și depășească această condiție chiar și în zona imaginarului, atunci când își caută ipostaze ideale. Vlad - așa se numește personajul din „Casa evantai" - trăiește sub semnul derizoriului. Apăsat de

www.cimec.ro

conştiinţa acestei realităţi, încearcă una sau mai multe evadări din sine însuşi pentru a se regăsi în alt personaj, nediferenţiat calitativ, pentru că nici măcar prin efortul imaginaţiei individul în speţă nu poate aspira la statutul de erou. El se poate multiplica dar nu se poate autodepăşi. Mutându-se într-un *alter ego*, plimbându-şi şi nevasta prin tot atâtea presupuse ipostaze, Vlad călătoreşte dinspre sine fără a întreprinde o aventură, pentru că sub nici un aspect el nu păşeşte în necunoscut, nu realizează nici un act care i-ar fi inaccesibil în ipostaza reală, cel mult schimbă poziţia faţă de un element dat. De pildă, să se transpună din situaţia de soţ în cea de amant al aceleiaşi femei. Ba mai mult, nici în cunoaşterea de sine nu înaintează prea mult, pentru că un *alter ego* din cei „planificaţi" este mereu lipsă la apel, îi scapă într-una, refuză (spre disperarea lui Vlad) să-şi arate faţa, simbolizând câtimea de necunoscut, inaccesibilă, din fiinţa sa. În teatrul sorescian mai întâlnim diferite figuri de călători ciudaţi: Pânzaru din „Răceala" străbate un întins spaţiu geografic neştiind dacă îl mână spiritul de aventură sau setea de cunoaştere, încercând să explice una prin alta, schimbând mereu ponderea mobilului („Mi-a spus mie Gheorghe Iordan care are prăvălie de ţambale la Târgovişte"; „Nu dorinţa de-a cunoaşte te mână, ci setea de aventură îţi dă ghes" sau: „Lumea trebuie s-o pătrunzi cu mintea, nu să o baţi cu picioarele!"), în timp ce Minică din „A treia ţeapă" călătoreşte dintr-un veac în altul pentru a prospecta şansele de fericire („Sunt hagiul unui pustiu de bine, pe care-l tot caut şi nu-l găsesc"). Călătoriile lui Vlad sunt mai puţin obositoare, ajungând de regulă până în apartamentul vecin, iar singura sa cucerire este propria nevastă. Dacă totuşi poartă o luptă, o poartă cu propria sa condiţie de om moral (moralitate mai mult de nevoie decât de voie), iar desele referiri la precepte le face nu pentru a-şi fixa jaloanele de comportament, ci pentru a le denunţa forţa coercitivă. Îşi invidiază *alter ego*-ul pentru libertinaj şi pentru succesele galante („Cum poţi fi gelos pe un *alter ego*?" îl întreabă contrariată nevasta), călătoriile fiind de fapt simple defulări („Dacă de bine, de rău, nu m-aş dedubla n-aş putea trăi. Presiunea ar fi prea mare."). Sunt exerciţiul său spiritual în condiţiile de prizonieri ai unei exis-

www.cimec.ro

tențe terne, în care zilele trec nediferențiate, fără nici un sentiment care să le marcheze: „Nu mai deosebesc bucuria de tristețe. Trec zile de-a rândul, săptămâni - şi nici nu ştiu; am fost vesel? Am fost trist?". De altfel puținele sale obsesii - nevasta, serviciul - sunt prea lipsite de profunzime şi prea lipsite de imprevizibil pentru a-i colora zilele şi a le diferenția, chiar în cazul unui om „bântuit de *alter ego*-uri ca peştera de ecouri".

Prezent întotdeauna în însăşi urzeala operei soresciene, însoțind ca o complementaritate specific umană până şi existențele tragice, umorul devine în „Casa evantai" principala modalitate de exprimare, produs fiind mai ales prin exploatarea verbului. Calamburul, paradoxul, transferul surprinzător de sensuri în replici care „bat" în cu totul altă parte decât lăsa să se întrevadă momentul scenic, constituie principalul material utilizat de autor pentru construirea acestei piese, într-o mixtură de savoare folclorică şi tehnică livrescă ce fac scriitura soresciană inconfundabilă. Mutarea centrului de greutate pe replică, în defavoarea faptului scenic ca element constitutiv al acțiunii, face din „Casa evantai" o piesă dificilă, atât din punct de vedere al montării cât şi al receptării, dificultăți învinse de regizorul Sergiu Savin - realizatorul unui spectacol de admirabilă expresivitate plastică şi unitate stilistică. Asumându-şi şi responsabilitățile scenografice, Sergiu Savin a asigurat desăvârşirea amintitei unități stilistice prin concertarea tuturor mijloacelor de expresie. Consecvent programului său estetic, configurat de acum într-o suită de spectacole ce-i pot defini personalitatea, regizorul orădean a ajuns în acel punct al evoluției (sau al maturizării) în care subtilitatea expresiei scenice (cultivată cu venerație şi rafinament) să se muleze perfect pe conținut, potențându-l şi acordându-i pregnanță. Decorul are ca element central un imens pat, rampă de lansare şi teren de aterizare pentru aventuroasele (vorba vine) expediții ale lui Vlad, şi care - dincolo de sarcinile de mizanscenă - defineşte universul spiritual al personajului. Univers în care principalul interpret, Ion Mâinea, într-o fericită regăsire a mijloacelor şi forței de interpretare ce l-au ținut multă vreme în centrul de interes al publicului, se mişcă cu dezinvoltură, tratând

www.cimec.ro

personajul în tuşe groase dar atent distribuite şi al căror principal element constitutiv este sarcasmul. Îl secondează bine Ion Abrudan într-o compoziție în care multitudinea elementelor îşi păstrează tot timpul congruența, în timp ce Eugen Harizomenov (cu siguranță şi simț al replicii revelante într-o asemenea piesă), Eugen Țugulea (într-o evoluție curată, fără surprize şi fără asperități) şi Marcel Popa (rol minuscul, fără solicitări deosebite) au întregit cum se cuvine suita de dedublări. Ştafeta ipostazelor personajului feminin, Tinca, a fost pornită de Alla Tăutu cu siguranță tehnică, preluată de Anca Miere Chirilă (personaj truculent, întruchipare expresivă a degradării cuplului) şi de Mariana Neagu (ipostază complementară - partenera calină şi senzuală - realizată cu fine mijloace parodice). Practic debutantă, Aurora Leonte (Daniela, odrasla cuplului multiipostaziat) se prezintă ca o actriță de factură cerebrală, manifestând tendința de a ține fiecare mijloc de expresie sub un riguros control. O suită de invenții regizorale au împlinit spectacolul, intervenind fericit uneori tocmai în pasajele în care debitul textului este mai scăzut. Aşa, de pildă, transformarea unui personaj în semn thanatic, marcând dispariția fiecărui alter ego imaginat de Vlad, dă finalului limpezime şi expresivitate dramatică. O funcție asemănătoare urmau să aibe şi momentele muzicale de la început şi sfârşit - două paranteze luminoase între care se puneau întâmplările piesei. Numai că transformarea epilogului într-un mini-show a trădat a atenuare a simțului măsurii, momentul devenind fastidios pentru public şi stânjenitor pentru interpreți - Aurora Leonte şi Emil Sauciuc.

(Revista *Familia*, nr.12/1981)

www.cimec.ro

ANIVERSAREA

Întâlnirile publicului nostru cu scriitorii reprezentativi sau cu operele capitale ale teatrului absurdului au fost rare, fortuite şi nesincrone, - la Oradea, cel puțin, desțelenirea terenului abia a început - un întreg capitol, de extremă importanță în evoluția literaturii contemporane, rămânându-i astfel cvasinecunoscut, din care cauză contactele ce se mai produc, cu întârziere, ca şi în cazul „Aniversării" lui Harold Pinter (scoasă recent în premieră la Oradea într-o fluentă şi foarte scenică traducere a lui Horia Hulban) produc o oarecare derută şi uimire. Numai că dacă teatrul vrea să-şi formeze marele public, să-l ridice la puterea de înțelegere necesară, nu poate evita treptele pe care arta modernă le-a urcat. Fără Beckett, Ionescu, Adamov, Arrabal, Albee, Pinter sau alți reprezentanți al literaturii absurdului, e greu de crezut că spectatorul va avea acces la teatrul modern, pentru că deşi curentul este în retracție el a lăsat urme adânci, care vor marca pentru multă vreme literatura contemporană. Desigur, acțiunea comportă riscuri din partea teatrului, pentru care succesul de casă nu poate rămâne indiferent, dar nici absolutizarea lui nu poate fi acceptată fără pericolul capitulării în fața criteriului comercial sau a cantonării în conformism. Spunem toate acestea pentru că am simțit la o parte a publicului orădean nedumerire în fața piesei lui Harold Pinter, chiar dacă i-a fost prezentată într-un spectacol strălucit, realizat de Sergiu Savin - regizor, scenograf, autor al ilustrației muzi-

www.cimec.ro

cale - şi de o trupă remarcată printr-o desăvârşită omogenitate valorică realizată la nivel superior.

Tehnica dramaturgică a lui Harold Pinter se bazează pe o mare simplitate a subiectului: în pensiunea bătrânilor Petey şi Meg sosesc doi necunoscuţi - Goldberg şi McCann - care se dovedesc interesaţi de soarta unicului client, Stanley, acuzat de trădarea unei organizaţii oculte. Petrecerea organizată de cei doi împreună cu inconştienta doamnă Meg cu ocazia zilei de naştere a lui Stanley nu este decât un prilej de a frânge rezistenţa acestuia, care a doua zi se va lăsa dus într-o direcţie necunoscută. Derularea acestui subiect lasă în urmă mister după mister: ce fel de pensiune este aceea cu un singur client şi care însuşi se îndoieşte de destinaţia casei?, care sunt adevăratele raporturi dintre Stanley şi Meg? cine este de fapt acest Stanley, pretins pianist care susţine că a făcut turnee în jurul lumii iar „odată a dat chiar şi un concert"?, dar cei doi terorişti - de unde vin, pe cine reprezintă şi ce este acel Monty unde vor să-l trimită pe Stanley? Şi ce reprezintă acest nume: o localitate, o persoană? etc. etc. Slalomând printre multele semne de întrebare, regizorul Sergiu Savin şi-a construit spectacolul cu mână sigură, compunând un mediu terifiant: în spatele fiecărui semn de întrebare se ascunde un posibil pericol pentru fiinţa umană, pe care misterul n-o poate întregi sau amplifica, ci numai ştirbi sau distruge. Se trăieşte într-o lume a incertitudinilor şi a fricii. Frica obsedantă, frica paralizantă, frica inconştientă. Stanley degajă frică din prima până la ultima apariţie iar premoniţia pericolului ce va veni o poartă ca un blazon al damnării; frica latentă a lui Petey şi Meg se va pune în mişcare la semnalul sosirii celor doi necunoscuţi şi se va manifesta printr-un evazionism existenţial: Meg se va ascunde în spatele măştii clowneşti, a „prostiei" (de tip August-prostul), în timp ce Petey dispare fizic („E seara mea de şah... Şi trebuie să continuăm o partidă"). Din cauza fricii, aceştia îşi refuză şi calitatea de martori, iar tânăra Lulu (care putea fi un martor conştient al evenimentelor) alege condiţia de victimă. Nici Goldberg şi McCann nu sunt în afara imperiului fricii: în ciuda agresivităţii, a deciziei în acţiune şi a intransigenţei afişate, spectacolul avansează ideea că undeva

www.cimec.ro

„sus" o forță și mai puternică îi supraveghează și dirijează, cu posibilitatea de a-i transforma din călăi în victime. Miezul piesei îl constituie impactul dintre două planuri: pe de o parte rânduiala statornicită în strania pensiune, rânduială egală în fond cu inerția, cu existența larvară, pe de altă parte mișcarea, acțiunea adusă de Goldberg și McCann. O acțiune absurdă, lipsită de sens, care vine să destabilizeze o ordine la fel de absurdă și lipsită de sens. Prins între aceste planuri, individul nu poate fi decât agresat, terorizat, aneantizat chiar. Este de fapt destinul lui Stanley.

Descriind mai sus configurația scenică a personajelor am devansat contribuția echipei de actori și a pune în dreptul fiecărui personaj numele interpretului ar fi o minimă atestare a meritelor individuale, dar nu și suficientă. Deci... Ion Mâinea probează încă o dată profesionalismul său viguros în portretizarea și definirea dezabuzatului Stanley, a cărui calitate de victimă apare ca un adevăr axiomatic, sustras necesității de demonstrare. Condiția tragică a clownului pare să fie tema personajului Meg în interpretarea Ancăi Miere Chirilă, personaj construit cu minuțiozitate, redând prin fine nuanțări tragismul disoluției psiho-morale, la fel ca și Petey în interpretarea lui Eugen Țugulea, alt specimen vidat de personalitate, existență clandestină sub teroarea mediului. Eugen Harizomenov și-a dominat cu autoritate personajul (Goldberg), unele pasaje ale evoluției sale transformându-se în veritabile demonstrații de virtuozitate. Întru totul remarcabile realizările scenice ale tinerilor Tania Filip (Lulu - personaj de o frivolitate incertă, cu pendulări între abandonarea necenzurată și revelația greșelii) și George Voinese (un McCann de o agresivitate docilă, ins cu vocație de executant), amândoi aflați la primele confruntări majore pe scena orădeană. Dar dacă Tania Filip a venit la Oradea cu o carte de vizită deja făcută prin rolurile jucate pe scena Naționalului bucureștean, George Voinese trebuia să se prezinte probând un debutant cu apreciabilă dezinvoltură, cu o voce bine timbrată și cu priză la personaj.

„Aniversarea" e un spectacol onorant pentru Teatrul din Oradea și o probă că talentul regizoral al lui Sergiu Savin a ajuns la matu-

www.cimec.ro

ritate. E vorba de un regizor care şi-a definit cu precizie şi foarte devreme programul estetic, realizându-l cu o apreciabilă consecvenţă. Este un partizan al teatralităţii teatrului, refuzând orice înclinare spre teatrul ilustrativ. Spectacolele sale se disting prin rigoarea construcţiei şi prin precizia detaliului, elaborate, fără nici un loc pentru improvizaţie sau întâmplare. Calităţi care încorporează şi un pericol: răceala excesivă a discursului scenic. Fascinat de idei, regizorul tinde să construiască strălucitoare palate de gheaţă în care sentimentele să nu poată supravieţui. Or teatrul fără afecte riscă să devină frigid. Deocamdată nu e vorba de un pericol invederat, cât de o tendinţă care ar putea deveni periculoasă şi pe care o semnalăm, chiar în conexiune cu această excelentă realizare.

(Revista *Familia*, nr.2/1983)

www.cimec.ro

AMADEUS

Prezentă pe scene de pe toate meridianele, punct de plecare pentru un film semnat de Milos Forman şi încununat anul trecut cu o impresionantă colecţie de premii Oscar, cunoscută şi la noi în ţară graţie spectacolului realizat pe scena Teatrului Giuleşti de către Dinu Cernescu cu Radu Beligan în rolul lui Salieri, piesa scriitorului englez Peter Shaffer despre viaţa şi moartea lui Wolfgang Amadeus Mozart se înscrie printre acele izbânzi dramaturgice care întrunesc în egală măsură opţiunile oamenilor de teatru, ale criticii şi publicului larg pentru modul inteligent şi captivant în care a înlăturat clişeele rigide şi adesea penibile sub raport artistic ale biografiilor dramatizate, propunând o dezbatere incandescentă în jurul raportului geniu-mediocritate, poli întruchipaţi în cazul de faţă de Mozart şi, respectiv, contemporanul, concurentul şi... premergătorul său pe căile succesului public şi mai ales oficial, Antonio Salieri.

Cum lupta dintre valoarea autentică şi impostură a fost şi rămâne întotdeauna în actualitate, cum în această confruntare se reflectă câte ceva din zbuciumul umanităţii pentru apărarea propriei condiţii ne explicăm audienţa de care se bucură piesa. Înscriindu-şi-o în repertoriul personal, tânărul director de scenă al Teatrului de Stat din Oradea, Alexandru Darie - şi coroborând această opţiune cu cele anterioare ce-i configurează începutul de carieră, „Jolly-Joker" sau „R.U.R." - îşi manifestă preferinţa pentru teatrul-dezbatere, prin

www.cimec.ro

excelență polemic, un teatru viu, pentru că viabilitatea artei nu poate fi conceput fără idee şi fără atitudine. Din capul locului trebuie precizat că „Amadeus" al său şi al principalilor săi colaboratori constituie o reuşită în deplinul înțeles al cuvântului, unul dintre acele spectacole dacă nu de răspântie cel puțin de referință, capabile să dea colectivului o altă imagine despre sine, să-i descătuşeze energiile creatoare şi să-i recicleze raporturile cu publicul, deteriorate de prelungite perioade lipsite de relief artistic.

Peter Shaffer îl evocă pe Mozart, şi o dată cu el întreaga ambianță vieneză dinspre sfârşitul secolului XVIII, prin intermediul lui Salieri, care - ajuns la vârsta senectuții, sub apăsarea culpei de a-l fi persecutat pe ilustrul său coleg până la a-i fi grăbit sfârşitul - rememorează momente, personaje, atitudini consumate cu peste treizeci de ani în urmă. Spectacolul lui Alexandru Darie este gândit din acest unghi subiectiv, al lui Salieri, ale cărui amintiri pot fi în raporturi variabile cu realitatea: unele momente pot fi rememorate la dimensiuni reale, altele minimalizate, altele exacerbate în funcție de acțiunea sentimentului de culpabilitate sau de capriciile memoriei naratorului. Din aceste relatări transpare un Mozart contradictoriu, indiscutabil atins de aripa geniului, lipsit însă de cel mai elementar simț al relațiilor sociale, neconformist, excentric chiar, incomod şi provocator pentru un mediu în care eticheta intră printre legile firii, cei care să-i înțeleagă valoarea fiind relativ puțini. Curtea lui Iosif al II-lea putea fi - din multe puncte de vedere - un mediu preferabil pentru un creator de talia lui Mozart dar nici într-un caz mediul ideal cu toată comprehensiunea pentru artă arătată uneori chiar de împărat, pentru că niciodată arta nu s-a simțit în largul său acolo unde raporturile dintre oameni sunt excesiv oficializate, unde adevărul are funcție ierarhică şi unde ambițiilor de parvenire li se subordonează totul. Într-un asemenea mediu era şi normal ca un ins de felul lui Mozart, întotdeauna predispus spre zeflemea, aruncător de vorbe grele, de adevăruri incomode, şi mai ales autor de muzică insolită, greu accesibilă, să nu aibe prioritate în fața unui Salieri, compozitor a cărui mediocritate satisface gustul mediului, nu-i creează nici un fel de complexe, dim-

www.cimec.ro

potrivă, îi dă senzația unei totale competențe, în plus insul știe să slalomeze printre interesele camarilei, folosește cu abilitate intriga, este - după împrejurări - când cinic, când perfid. Între cei doi se desfășoară o cursă aprigă pentru aproprierea succesului, dar o cursă de care numai unul dintre concurenți - Salieri - este conștient, în timp ce Mozart, ingenuu până la inconștiență, rămâne vulnerabil la toate obstrucțiile oneroase. „Am limba șuie, dar nu și opera" spune la un moment dat Mozart, în timp ce la Salieri lucrurile stau exact invers: o operă „șuie" e promovată de o limbă mieroasă, ce știe să cultive relațiile favorizante. Regizorul declară în caietul de sală că „Amadeus" i se pare o piesă despre intoleranță. Mai corectă ni s-ar părea formula „pseudo toleranță", epoca lui Iosif al II-lea - în plin secol al Luminilor - fiind una mai deschisă, cel puțin în aparență, însă principiile sale erau anihilate de obtuzitate, parvenitism sau spirit de castă. Evident superior epocii, Mozart ajunge pe eșichierul ei un pion oarecare, sacrificat la prima ocazie, în timp ce rolul cameleonicului Salieri este augmentat de consonanța cu spiritul vremii și de adaptarea la imperativele ei.

Însumând toate aceste vicisitudini înfruntate de omul de geniu și configurând prin ele un destin tragic, spectacolul lui Alexandru Darie devine o dezbatere tăioasă pe amintita temă a înfruntării dintre valoare și mediocritate, dar o dezbatere care nu se cantonează în abstracțiuni sau scheme. Probă evidentă a talentului, opera tânărului regizor are viață, are nerv, are emoție, se receptează în egală măsură cu mintea și cu simțirea, într-o cu totul remarcabilă conlucrare de mijloace. Decorul semnat de Maria Miu (ca și costumele, de altfel) este o realizare de excepție, a cărei pregnantă personalitate servește admirabil spectacolul. Poarta de fier a unui cimitir, cu care acesta începe și se sfârșește, îl încadrează într-o paranteză tragică, fundalurile pictate definesc varii spații de joc, dar și spiritualitatea unei epoci, precum și coordonatele sale artistice (preponderența barocului de exemplu). Eclerajul savant studiat este creator de atmosferă și tensiune dramatică. Ilustrația muzicală realizată de Gheorghe Hausman - în principal cu fragmente din operele celor două personaje princi-

www.cimec.ro

pale - nu se limitează la a fi doar ilustrație, ci ajunge element cu pondere în mersul acțiunii. Ca în orice spectacol de anvergură, gândirea regizorală se materializează (altfel cum?) în evoluții actoriceşti de excepție. Pentru laborioasa carieră a lui Ion Mâinea, rolul Salieri reprezintă poate momentul culminant, deşi afirmația e riscantă în cazul unui actor rareori ocolit de succes. Personajul de acum este de o complexitate fascinantă, dezvăluit scenă cu scenă, fără prejudecăți şi fără sentințe apriorice. Se pare că în realizarea lui s-a pornit de la câteva date devenite stâlpi de rezistență: Salieri a înțeles mai bine ca oricine genialitatea lui Mozart, adversitatea lui nu s-a născut din paranoia, din credința deşartă într-o valoare proprie, ci dintr-o invidie perfect controlată. Salieri nu-şi apără atât muzica (de care se îndoieşte în forul său interior) cât poziția socială cucerită cu ajutorul ei, dialectică subtil evidențiată de Ion Mâinea printr-un joc abil condus de la nuanța fină, filigranatică, la izbucnirile patetice, temperamentale, greu cenzurate, din care se conturează cu pregnanță esența malefică a unui ins capabil să treacă peste cadavre (la modul propriu chiar) pentru a-şi realiza programul de parvenire. Îi dă replica de la aceleaşi cote valorice, Cristian Şofron, realizatorul unui Mozart, întru totul plauzibil în frecventele lui izbucniri de nonconformism, mânat (şi subminat) de geniul său, de impulsul diabolic de a pune totul sub semnul derizoriului, mai puțin muzica pe care o creează, în a cărei valoare manifestă o credință neclintită. Rolul e dificil pentru că trebuie să alieze imaginea nu întotdeauna agreabilă a lui Mozart-omul cu infailibilitatea creatorului, fără concesii sentimentaloide, fără pitoresc de duzină şi fără dezagreabilă melodramă, praguri trecute de tânărul interpret *con brio*. Un rol frumos, bine conturat, realizează Cristina Şchiopu în Constanze Weber, frumoasa şi mediocra soție a lui Mozart, gândită ca femeiuşcă arareori supusă raționalului, în egală măsură capabilă de devoțiune, dar şi de gesturi fluşturatice. Nicolae Toma şi Laurian Jivan formează un tandem cu pondere în spectacol, făcând din duo Venticelli - cei doi colportori de zvonuri şi bârfe, furnizori remunerați de informații - un eşantion eficient al ambianței epocii, a ceea ce s-ar putea numi opinia publică din capitala habsburgică.

www.cimec.ro

Conştienți de locul lor în spectacol, fără „ieşiri" nici într-o direcție nici în alta, bine încadrați ansamblului ni s-au părut Marcel Popa (Strack), Marcel Segărceanu (Orsini-Rosemberg), George Voinese (van Swieten), Ileana Iurciuc (Caterina Cavalieri), Mariana Vasile (Tereza Salieri). Păstrăm unele rezerve asupra felului în care a fost „văzut" împăratul Iosif al II-lea, nu raportându-l neapărat la modelul istoric, ci chiar în echilibrul spectacolului s-ar cuveni credem să capete mai multă pondere, mai multă maturitate. Distribuindu-l pe Emil Sauciuc, regizorul a optat pare-se pentru un tinerel cu morgă dar cu autoritate mai puțin convingătoare, ceea ce scade din importanța unor momente-cheie ale spectacolului.

(Revista *Familia*, nr.6/1986)

www.cimec.ro

Dumitru Chirilă

GLOSE LA UN RECITAL

Recitalurile de poezie aparțin de regulă la două categorii de actori: o dată revendicativilor, celor care - intrigați de faptul că stau prea multă vreme în afara sau la periferia distribuțiilor - vor să facă demonstrații decisive ale unui talent doar de ei atestat, considerând recitalul un speraclu care permite accesul la seiful cu elogii, întreprinderea soldându-se de cele mai multe ori cu explozii de mediocritate şi veleitarism, cu exhibări anartistice şi aculturale şi, vai! cu maltratarea operei poetice; a doua categorie o constituie recitalurile actorilor de mare responsabilitate profesională, a celor cu acces la sensurile adânci ale poeziei, în slujba căreia se pun cu umilință şi devotament, apelând la mijloace de expresie adecvate, probând instruire profesională şi culturală, de unde rezultă recitalurile adevărate, spectacole complexe, de poezie, muzică, eventual şi alte arte. Fericite întâlniri ale muzelor, al căror patronaj dă actului artistic profunzime şi greutate. Este categoria de recital cărei cu bucurie circumscriem şi o recentă manifestare de gen propusă de tânărul actor orădean Daniel Vulcu, pe baza unei selecții din poezia de dragoste a lui Pablo Neruda.

Numărându-se printre cei câțiva actori de marcă (nu prea mulți, din păcate) produşi de institutul din Târgu-Mureş, Daniel Vulcu este de câțiva ani încoace liderul tinerei generații din teatrul orădean impunându-se încă de la primele roluri prin capacitate de invenție scenică, farmec, simț al umorului. E drept, în jocul său calitățile înnăscute prevalează (deocamdată) în fața celor dobândite, talentul cântăreşte mai mult decât meşteşugul, ceea ce până la un punct e bine, pen-

www.cimec.ro

tru că - vorba lui Topârceanu - talentul nu strică, dar resursele native, insuficient sprijinite de instrucție şi de cultură se pot epuiza repede, ducând la plafonare, la manierism. Avem însă motive să-l considerăm pe Daniel Vulcu printre tinerii serioşi, angajați continuu în acțiunea de autoperfecționare, să dobândească prin muncă ceea ce şcoala nu i-a putut da, conştient că şi în meseria actoricească, ca de altfel în orice alt domeniu, instruirea, învățătura trebuie să fie permanente. Ne îndreptățeşte la această constatare varietatea rolurilor interpretate în vremea din urmă, - fie de factură comică, fie dramatică -, capacitatea de a aborda domenii specifice ale artei interpretative (pantomima, commedia dell'arte sau - acum - spectacolul de poezie ş.a.), fermitatea cu care şi-a reprimat unele înclinații manieriste apărute după o serie de succese şi - în sfârşit - modul cultural în care a abordat acest recital.

***

Foarte în vogă prin anii '50, când succesul de public al operei a fost serios augmentat de activismul internațional al poetului, lider al mişcării pentru pace, militant de stânga, răsfățat de autoritățile politice şi culturale ale țărilor socialiste, persecutat uneori de cele chiliene („O spadă la şoldul Americii" - îşi numea poetul patria), ținut în cinste şi demnitate alteori, Pablo Neruda pare să nu mai aibe la tinerele generații aderența de altă dată, în măsura în care acestea nu mai „simt" impulsurile combative ale predecesorilor. Războiul civil din Spania, chiar şi cel mondial, precum şi încordarea „dintre cele două lagăre" sunt pentru tinerii de azi fapte de istorie şi nu de viață. Şi totuşi... Cum Pablo Neruda a fost şi un poet al dragostei, Daniel Vulcu ne surprinde cu recitalul său „Ultima scrisoare", selectat din volumul „Mătasea şi metalul", în traducerea lui Aurel Covaci. Obişnuiți să-l ştim pe autorul „Cântecului general" în postura de tribun, ne vine greu să-l intuim în cea de îndrăgostit. El se simte însă bine, iar poezia ştie să dea sentimentului puritate, spre deosebire de volumul de memorii apărut acum câțiva ani, unde se arată cât se poate de lubric. Este şi meritul lui Daniel Vulcu de a fi ținut această poezie într-un echilibru stabil între patos şi liric, de a fi dramatizat cu măsură şi de a-i

www.cimec.ro

fi decantat straturile de sensibilitate, izbutind un spectacol ce se urmăreşte cu emoţie.

***

Într-un recital de poezie actorului îi revin sarcinile şi meritele principale, dar pentru ca întreprinderea să fie mai mult decât un simplu recital, să ajungă un veritabil spectacol, e necesară concentrarea mai multor forţe, ceea ce în cazul de faţă se realizează prin contribuţia majoră a chitaristului Tiberiu Ciorba, al cărui comentariu potenţează forţa expresivă a textului poetic, în timp ce balerina Edith Papp încearcă o proiecţie în concret a inspiratoarei versurilor. Lipseşte însă, surprinzător, cel care ar fi putut avea imaginea unificatoare a acestor contribuţii, capabil să metamorfozeze întregul şi să-l transfigureze - regizorul. Ochiul calificat şi obiectiv al acestuia putea elimina unele stângăcii sau rezolvări cu iz diletantist, adică putea augmenta imaginea spectaculară.

***

În afara celor de mai sus pomeniţi, recitalul lui Daniel Vulcu a mai fost sprijinit de coregrafa Roxana Petrăreanu, graficianul Dan Perjovschi şi de actriţa amatoare Mariana Moca, realizându-se astfel începutul unui mai vechi deziderat - acela al unor acţiuni comune ale tinerilor artişti din toate domeniile: actori, muzicieni, dansatori, plasticieni şi, bineînţeles, literaţi (aceştia din urmă părând deocamdată cei mai tentaţi la izolare). O fraternizare a tuturor acestora într-un studio ar putea anima peisajul artistic al urbei, pentru că unde sunt tineri şi unde este talent trebuie să fie şi iniţiativă, şi îndrăzneală, şi generozitate, sfidând rutina, sarcinile economice, prizonieratul cotidianului, deschizând peste toate acestea aripile visului, dând frumosului câmp de desfăşurare. Recitalul din intima sală studio a Teatrului de Stat poate fi germenele unor acţiuni de răsunet.

(Revista *Familia*, nr.9/1988)

www.cimec.ro

PRAF ÎN OCHI

Începută târziu, abia în decembrie, noua stagiune a Teatrului de Stat din Oradea se petrece într-o sală frumos renovată şi bine reutilată, lucrările în acest sens fiind de altfel şi cauza întârzierii.

Surprizele vin şi de la abordarea artistică, prima piesă propusă fiind un vodevil aparţinând uneia dintre celebrităţile genului – dramaturgul francez Eugčne Labiche (1815-1888) atât genul cît şi autorul intraţi cam de mult în desuetudine. Iar dacă direcţia de scenă a spectacolului este semnată de unul dintre cei mai în vogă regizori ai momentului, Alexandru Dabija, surpriza se amplifică, fiind mai greu de înţeles cum de teatrul face eforturile, desigur mari, de a aduce un colaborator de asemenea calibru pentru un text „minor", „fără miză" etc. Cu alte cuvinte de ce se trage cu tunul după vrăbii. Numai că începutul în reabilitarea genului l-a făcut însuşi regretatul Vlad Mugur cu un spectacol remarcabil, tot pe un text de Labiche – *Crima din strada Lourcine* – şi n-a făcut-o rău deloc. Înseamnă că vodevilul, teatrul comercial în general, nu şi-a spus încă ultimul cuvânt. Condiţia este să cadă zidul snobismului, ridicat prin timp în jurul său, (Curios e şi faptul că vodevilul franţuzesc a fost decenii la rând ostracizat, dar nu s-a întîmplat la fel şi cu cel autohton – precum „Chiriţele" lui Alecsandri – pe care l-a inspirat).

Aşa stând lucrurile, *Praf în ochi* poate fi trecut în categoria experimentului. Un experiment care vizează atât rezistenţa operei, cât

www.cimec.ro

şi adeziunea publicului la un gen care altădată „desfunda mahalalele" (ca să apelăm la o expresie a vremii), dar nu în ultimul rând testează şi capacitatea actualelor generaţii de actori de a se încadra rigorilor genului. Pentru că acest teatru considerat uşor este, din punctul de vedere al interpretului, extrem de greu: cere tehnică actoricească perfectă, simţ al replicii, al situaţiilor, farmec etc. Or, nu e cazul să reluăm pentru a nu ştiu câta oară, dicţia sau expresivitatea actorilor noştri sunt însuşiri ce se depreciază de la o promoţie la alta. Colaborarea cu un mare regizor ar fi fost şi prilejul unei reciclări profesionale, cum altă dată trecerea prin Teatrul orădean a unor mari pedagogi precum Marietta Sadova sau Sanda Manu lăsa urme pentru multă vreme în privinţa calităţii jocului. Acum se pare că primează proiectul regizoral şi mai puţin cel al instituţiei, sub acest aspect. Regizorul a venit cu tiparul prestabilit, cine s-a încadrat în el bine, cine nu... Ce a rezultat? Un spectacol despre care în nici un caz nu se poate spune că nu ar fi fost bine gândit, dar se pot formula destule rezerve asupra felului în care a fost finalizat, un spectacol bine articulat, dar căruia i-ar fi prins bine mai mult strălucire, mai mult farmec.

Epoca de înflorire a vodevilului a fost una a unor instabilităţi sociale, dar mai ales a fost epoca ascensiunii unei clase – cea burgheză – care nu se mulţumea doar cu superioritatea economică, deja câştigată, ci voia să se impună şi prin modul de a fi, prin aspectele exterioare, prin maniere etc. În România epoca a fost numită a formelor fără fond, dar formularea acoperă o arie geografică mult mai extinsă, chiar dacă la noi se maimuţăreau comportamente occidentale, după ce în Occident burghezia măimuţărise comportamentele aristocratice. *Praf în ochi* s-a născut în asemenea împrejurări. Toată tevatura pornită de un simplu proiect matrimonial între doi tineri – Frederic şi Emmeline – este iscată de dorinţa familiilor, respectiv a părinţilor, de a epata „partea adversă", de a supralicita pentru a putea pretinde. Ascunzându-şi fiecare condiţia reală, modestă în fond, mimând situaţii sau posibilităţi ce păreau în epocă de bon-ton, precum achiziţionarea unei loji la Operă deşi nu prea o frecventau până atunci, angajarea unui valet (chiar negru, că e mai impresionant) etc. fiecare intră

www.cimec.ro

în propriile încurcături, fiecare devine victima propriilor plăzmuiri pentru ca apoi încercările de a repara ce n-a funcționat cum trebuie să provoace grave avarii în construirea proiectelor asumate. Este ceea ce a fost numit, uneori chiar cu intenții peiorative, „o piesă bine făcută". Labiche își conduce impecabil acțiunea, întâmplările comice se nasc, firesc, una din alta, alimentate de caracterele și temperamentele celor implicați.

Cum spuneam, acest gen de teatru solicită la maximum posibilitățile profesionale. Proiectul regizoral este foarte bine definit, Alexandru Dabija bazându-se nu atât pe comicul facil, cât mai ales pe caracterele personajelor și pe susținerea lor socială. Inspirat este și decorul Vioarei Bara, identitatea până la similitudine a ceea ce ar trebui să fie locuințele diferite ale celor două familii subliniind inutilitatea și lipsa de fond a concurenței în care acestea se angajează. Cât privește echipa de interpreți, lucrurile se diversifică. Aici predomină poziționarea în locurile comune. Favorizați mai ales de experiență, câțiva reușesc să iasă cât de cât în evidență: Mariana Presecan (cu un temperament bine pus în evidență în configurarea Doamnei Ratinois), Elvira Platon-Rîmbu (într-o Doamna Malineau care anunță trecerea în altă categorie de roluri), Petre Ghimbășan (Malineau), Sebastian Lupu (Ratinois), Richard Balint (Frederic). Restul – Anca Dămăcuș (Emmeline), Geo Dinescu (Sophie), Marius Damian (Unchiul Robert), Ion Ruscuț (Valetul), chiar și Alexandru Rusu (Tapițerul, Valetul), un interpret comic nu lipsit de posibilități – nu s-au simțit în largul lor într-un gen care taxează orice ezitare, orice inadecvare. Se pare că vodevilul este în căutarea locului pierdut pentru o vreme în configurația vieții noastre teatrale, dar poate contribui enorm la relansarea interesului spectatorilor.

Revista *Familia*, 11-12/ 2003

www.cimec.ro

MARI REGIZORI

www.cimec.ro

Vlad Mugur
IFIGENIA ÎN AULIS

Ultimul dintre marii tragici greci, Euripide, a trăit într-o perioadă de destrămare a democrației ateniene, când întregul elenism era amenințat în însăşi ființa sa de numeroase contradicții şi lupte intestine. Inovator şi militant, teatrul său este străbătut de un puternic patriotism şi de grija față de soarta Greciei aflată sub pericolul atacurilor barbare. Poate că nicăieri aceste idei nu sunt mai pregnante ca în *Ifigenia în Aulis*, piesă scrisă de Euripide la peste 70 de ani, în vremea când se afla într-un exil voluntar la Pella, capitala înfloritorului regat macedonian al lui Arhelaos.

Lui Euripide nu i-a fost dat să guste, în viață, de prea multe ori din cupa succesului. Tragediile sale, în care omul, cu energia şi îndoielile sale, era scos de sub atotputernicia destinului violentau tradiția şi întruneau o adeziune relativ redusă, care s-a perpetuat şi după moartea poetului. Aristotel însuşi reproşa Ifigeniei că nu este un caracter, invocând ca argument schimbarea totală a atitudinii ei în fața morții. Dar să vedem în ce împrejurări se produce această schimbare.

Imobilizată pe țărm din lipsa vântului favorabil, oastea elenă nu poate pleca spre Troia. Oracolul spune că situația va dăinui până când Ifigenia, fiica lui Agamemnon, va fi sacrificată zeiței Artemis. Sfătuit de fratele său Menelaos, Agamemnon îşi cheamă fiica în tabără, înşelând-o că o va mărita cu Achile. Pradă unor adânci fră-

www.cimec.ro

mântări, el trimite o altă scrisoare prin care încearcă să împiedice venirea Ifigeniei. Această a doua scrisoare este interceptată de Menelaos şi Ifigenia soseşte - însoţită de Clitemnestra, mama sa, şi fratele nevârstnic Oreste - tocmai în momentul explicaţiei violente între Menelaos şi Agamemnon. Aflând în cele din urmă adevărul, Ifigenia îşi imploră tatăl să n-o sorteascâ morţii. Dar oastea, care aflase despre necesitatea sacrificării, ameninţă cu răzvrătirea. Ifigenia înţelege că moartea ei este necesară şi într-o patetică discuţie cu Clitemnestra îi explică acesteia că se sacrifică pentru a salva Grecia, ducându-se apoi împăcată spre altarul de jertfă.

Obiecţia lui Aristotel provine din faptul că personajele lui Euripide nu mai sunt caractere rectilinii, acţionând sub dictatul destinului. Actele lor sunt rodul unor convingeri şi hotărâri proprii. De altfel nu numai Ifigenia trece prin asemenea transformări. Agamemnon, Menelaos, Achille - ca să vorbim numai de eroii acestei tragedii - au atitudini contradictorii, determinate de modul în care sensibilitatea lor reacţionează în faţa unor situaţii tragice. Această atitudine a omului în faţa destinului este la Euripide un act deliberat. Adresându-se detractorilor săi, el spunea: „Poezia mea... urmăreşte numai binele general. Ea vă face traiul mai suportabil şi vă scapă de jugul superstiţiei şi al obscurantismului, ajutându-vă să vă ridicaţi deasupra dobitoacelor ce se tem şi de umbra lor".

Punând în scenă *Ifigenia în Aulis*, Teatrul Naţional din Cluj dă contur programului său de ridicare artistică şi intelectuală, printr-un repertoriu de înaltă ţinută şi prin reformarea stilului de joc. Ne simţim obligaţi la o comparaţie cu un spectacol de acum câţiva ani al teatrului clujean, tot cu o piesă de Euripide - *Hecuba*. Am văzut atunci un spectacol în care s-au întâlnit toate elementele desuete ale arsenalului artistic: declamaţie exterioară, cu tremolo-uri, un cor static şi egal, scos complet din acţiune, naturalism scenografic etc. Acum, regizorul Vlad Mugur ne propune o viziune modernă asupra spectacolului antic, oferindu-ni-l într-o remarcabilă acurateţă scenică, actorul fiind obligat să exprime **ideea** textului, înăbuşită altădată sub balastul pseudopatetismului. În această viziune, personajele capătă mo-

www.cimec.ro

numentalitate tocmai prin faptul că nu sunt văduvite de omenesc, iar capodopera lui Euripide îşi dezvăluie toate splendorile, strălucitoare şi după 24 de secole. Nu trebuie omisă nici importanța acordată laturii cetățeneşti, esențială textului, ceea ce amplifică rezonanța contemporană a marii capodopere.

În interpretarea personajului titular, Silvia Popovici a căutat cu luciditate punctul de întâlnire dintre datele rolului şi propriile posibilități de expresie. În acest scop, actrița n-a pus accentul pe forța de joc ci pe sensibilizarea interpretării, Ifigenia devenind o fericită îmbinare de tragic şi lirism. Cu totul remarcabil ni s-a părut Valentino Dain în Agamemnon, actorul concepându-şi personajul în vaste planuri mitice, lovit dar neclintit de înfruntarea dintre datoria de conducător al oştilor şi sentimentul patern. Silvia Ghelan (Clitemnestra) a completat acest excelent „trio" printr-un joc amplu, în care maternitatea ultragiară se apără cu disperare împotriva hotărârii soțului, interpreta lăsând o poartă deschisă spre ipostaza ulterioară a Clitemnestrei, cea din **Electra**, de trădătoare şi ucigaşă a lui Agamemnon. Talentatul George Motoi a fost copleşit de rolul lui Achile, nereuşind să dea acestui fascinant erou al tragediei vigoarea necesară. Menelaos a fost interpretat de Gheorghe Nițescu cu o forță mult prea puțin şlefuită, iar Aurel Giurumia (Bătrânul) a făcut o notă discordantă în spectacol printr-un joc tentat de pitoresc superficial. Corul, realizat pe linia excelentă a Piraikon-ului, constituie unul din succesele certe ale spectacolului, iar corifeii Melania Ursu şi Ligia Moga şi-au îndeplinit sarcina cu deplină înțelegere şi maturitate artistică.

O scenografie inspirată (Jules Perahim), sugerând cu puține elemente atât locul acțiunii cât şi spiritul tragic şi o excelentă muzică semnată de Pascal Bentoiu întregesc acest bun spectacol clujean, realizat cu gust artistic şi cultură.

(Revista *Familia*, nr.5/1966)

www.cimec.ro

Dumitru Chirilă

Vlad Mugur
VARA IMPOSIBILEI IUBIRI?

La 180 de ani de la spectacolul lui Asachi, în casa hatmanului Costache Ghica, cu „Mirtil şi Chloe" - eveniment care marchează naşterea teatrului românesc cult - Iaşul a găzduit Festivalul Teatrelor Naţionale. Prilej pentru participanţi de a vedea sau revedea - cu totală satisfacţie - un mănunchi de spectacole concludente pentru prestigiul celor mai vechi scene româneşti şi pentru înaltul nivel al mişcării noastre teatrale în general. *O scrisoare pierdută* în mereu tânăra montare a lui Sică Alexandrescu, cu noutăţi în distribuţie, *Vlaicu Vodă* cu monumentalele creaţii ale lui George Calboreanu şi Irina Răchiţeanu-Şirianu, *Moartea unui artist*, cu magistrala Eugenia Popovici, au constituit aportul Naţionalului bucureştean. Gazdele au oferit o nouă şi remarcabilă versiune a lui *Despot Vodă* în direcţia de scenă a lui Crin Teodorescu, cu Constantin Dinescu în rolul principal, şi *Beckett*, spectacol excelent al Soranei Coroamă, în care Teofil Vîlcu şi Ion Omescu fac dovada unor actori de certă clasă. Cu *Othello* şi *Viforul*, craiovenii au prezentat două spectacole ce atestă o solidă cultură teatrală şi un ansamblu omogen. În sfârşit, Clujul ne-a prilejuit o reîntâlnire cu excelenta montare a *Ifigeniei în Aulis*, realizată de Vlad Mugur, în care am aplaudat din nou creaţiile realizate de

*) Textul jucat de Teatrul Naţional Cluj prezintă unele modificări faţă de cel apărut în revista „Steaua" - după părerea noastră în folosul lucrării. Facem precizarea pentru că în varianta publicată finalul era altul.

www.cimec.ro

Silvia Popovici, Silvia Ghelan şi Valentino Dain, şi - în premieră absolută - *Vara imposibilei iubiri?* de Dumitru Radu Popescu.

În cele ce urmează ne vom ocupa de această ultimă piesă, care consemnează debutul dramatic al unuia din cei mai talentaţi prozatori contemporani români. Intrarea lui D.R.Popescu în repertoriul teatrelor nu ne surprinde, ştiut fiind că el a mai publicat cu câţiva ani în urmă o piesă, dar primirea lipsită de înţelegere, răutăcioasă chiar, de care a avut parte atunci, a amânat un debut care se anunţa mai mult decât promiţător pentru dramaturgia noastră.

Cu această primă piesă reprezentată, D.R.Popescu face o interesantă sondare a zonelor tragicului. Dragostea care se înfiripă între Alina şi Kurt sfârşeşte fatal pentru cei doi din cauza împrejurărilor neprielnice. Ceea ce titlul pune sub semnul îndoielii (de altfel, acel semn de întrebare din titlu ni se pare inutil), piesa demonstrează a fi într-adevăr imposibil. Vara în cauză nu este un anotimp oarecare, al unui an oarecare, ci desemnează un moment istoric bine determinat, cu bariere ce fac imposibile apropieri între oameni din tabere adverse. Este agitata vară a anului 1944, imediat după întoarcerea armelor. Anii de război au acţionat diferit asupra oamenilor pe care întâmpinarea îi face să se întâlnească între pereţii unui izolat canton de cale ferată. Tânărul ofiţer Viorel, care a refuzat dintr-un imbold al conştiinţei lupta pe frontul antisovietic, îşi găseşte abia acum chemarea de militar, organizând şi conducând acţiuni diversioniste menite să îngreuneze retragerea trupelor germane. Abia trecută de pragul adolescenţei, sora sa Alina îşi simte tinereţea ultragiată, războiul răpindu-i posibilitatea de a cunoaşte ceva spre care tânjeşte şi la care crede că ar avea dreptul - iubirea. Dialogul ei sentimental cu Kurt găseşte repede un limbaj comun, pentru că şi tânărul ofiţer german a trăit, relativ, aceeaşi experienţă. Structură melancolică, purtând pe drumurile războiului un ideal de viaţă calmă, Kurt ne face cunoştinţa unui om obosit, care - cel puţin în faţa dragostei - refuză sensul războiului, fără a găsi însă resurse de a-şi învinge oboseala, incapacitatea de acţiune, care în momentele cruciale se poate foarte bine numi şi laşitate. Asta spre deosebire de colegul său, Bruno, care a făcut din război o „artă pentru artă", perorând cu cinism despre incapacitatea sa de a face altceva decât război şi afişând un nietzscheism dus, evident, la extrema limită a vulgarizării. De aceea Bruno comite crima

www.cimec.ro

cu seninătate şi cu simțul profesional cu care un funcționar îşi ascute zilnic creionul.

Viorel şi Bruno sunt doi poli ai acțiunii. Amândoi sunt oameni de acțiune: conştienți de prezența implacabilă a războiului şi de imposibilitatea de a evada de sub imperativele acestei prezențe. Dar pe când Viorel acceptă lupta numai cu un scop constructiv, celălalt o consideră un joc gratuit pe marginea neantului. Sub un alt aspect, Bruno se înscrie, ca şi Kurt, în sfera laşității. El ucide bravând, dar în fond o face din frică, totul părându-i suspect şi încercând pe această cale să amâne propriul sfârşit, fără o confruntare decisivă însă. Între aceşti doi poli, care reprezintă două modalități opuse de înțelegere a războiului se macină încercarea de evadare a Alinei şi a lui Kurt. În cazul acestora avem de a face cu o dramă a neînțelegerii. Într-un moment în care războiul pătrunde peste tot, infiltrându-se perfid şi brutal în cele mai tainice cute ale sufletului, ei au încercat să-şi facă din dragoste o cetate, care se prăbuşeşte sub primele lovituri din afară şi poate pentru că n-a fost niciodată consolidată înlăuntrul său, pentru că cei doi s-au înşelat în bună măsură crezând într-o dragoste pe care o visau dar de fapt n-au realizat-o. Semnificativ este faptul că în timp ce Alina moare ucisă de Bruno, Kurt este răpus de unul din tovarăşii lui Viorel (poate chiar de acesta). Este vorba aici de imposibilitatea comunicării între doi oameni pe care realitățile istorice concrete i-au aruncat în două tabere ireconciliabile.

Se simte în această piesă a lui D.R.Popescu o autentică vocație de dramaturg, încă nestăpân pe toate secretele genului. Avem de a face nu numai cu un bun mânuitor al dialogului (ştiam asta din excelentele nuvele ale lui D.R.Popescu), dar şi cu un creator de caractere dramatice, care ştiu să se definească prin ele însele, ceea ce înseamnă mult. O piesă de teatru pretinde însă o construcție extrem de solidă, în cazul de față se pot depista însă destule fisuri. Apoi, un dramaturg experimentat va şti să producă accelerări de ritm pe parcursul acțiunii, va recurge la ceea ce se cheamă „loviturile de teatru" pentru a trezi mereu atenția spectatorului. Piesa lui D.R.Popescu prea curge lin, doar finalul aducând o creştere bruscă, însă unică. Sunt deficiențe inerente unei schimbări de unelte, care cu siguranța vor fi înlăturate în viitoarele încercări dramatice ale autorului, încercări aşteptate cu interes şi îndreptățite speranțe.

www.cimec.ro

Când un teatru înscrie în repertoriu un nou dramaturg, implicit îşi asumă o răspundere. Un autor sau un text a cărui valoare a fost demonstrată pe alte scene, permite spectatorului o apreciere obiectivă a meritelor sau scăderilor spectacolului. În cazul unui text nou, spectatorul este tentat să arunce toate neajunsurile pe seama autorului. Se pare că Naţionalul clujean a fost conştient de acest lucru din moment ce distribuţia cuprinde câţiva din cei mai valoroşi tineri actori şi odată ce sarcina montării şi-a asumat-o însuşi directorul teatrului, reputatul regizor Vlad Mugur. Dar o parte din bunele intenţii s-au pierdut pe drum. Nu se pot nega spectacolului unele calităţi evidente şi în primul rând un frumos lirism a cărui violentă încălcare şochează, în sensul bun, subliniind una din principalele valori conţinute de text. A lipsit însă din spectacol potenţarea filonului tragic, depăşirea tragismului întâmplării relatate prin raportarea ei la condiţia umană în genere. Apoi, nu credem că pe parcursul săptămânilor de repetiţii nu s-a observat o gravă greşeală de distribuţie; tânărul actor Viorel Branea n-a reuşit nici un moment să dea consistenţă personajului (Viorel) reducându-l la o schemă incoloră. Asta în timp ce, la celălalt pol, George Motoi l-a jucat pe Bruno cu fermitate şi prestanţă. Spectacolul şi-a pierdut astfel echilibrul, mergând ca o droşcă fără o roată. Se poate vorbi şi de o lipsă de ansamblare a spectacolului, el nefiind acea piramidă în care interpreţii se ridică unul pe altul şi toţi la un loc ideea textului.

Şi pentru că am ajuns la capitolul interpreţi, vom remarca evoluţia Melaniei Ursu, care a dat complexitate personajului, subliniind inocenţa Alinei şi explicând foarte bine greşeala sa fatală de a crede că poate înlocui cu un vis realitatea concretă şi dură. Barbu Baranga (Kurt) i-a fost pe alocuri un partener egal. A afişat însă o blazare care ni s-a părut mai mult a actorului decât a personajului. Ştefan Sileanu (Vasile) a avut, în câteva scurte apariţii, o evoluţie care se reţine.

Prezentarea piesei lui D.R.Popescu în cadrul sărbătoririi teatrului românesc, unde au primat textele clasice, ni se pare semnificativă, constituind dovada potenţelor pe care le conţine dramaturgia noastră actuală.

(Revista *Familia*, nr.1/1967)

www.cimec.ro

Vlad Mugur
UN VIS ÎN NOAPTEA MIEZULUI DE VARĂ

Înțeleasă multă vreme ca o feerie şi interpretată ca atare, comedia lui Shakespeare „Un vis în noaptea unui miez de vară" (traducere mai exactă, dar în acelaşi timp mai greoaie şi cu mai puțină poezie a ceea ce a intrat în conştiința publicului sub forma „Visul unei nopți de vară") a fost supusă în deceniile din urmă unei ample reevaluări, contactul cu gândirea şi sensibilitatea modernă ducând la o bruscă deschidere a unghiului de cuprindere a acestei opere shakespeariene. Unul dintre cei mai autorizați şi mai cunoscuți comentatori, G.K.Chesterton afirmă că „...dintr-un anume unghi, piesa este o reuşită psihologică mai mare decât Hamlet". Eseistul englez are în vedere complexitatea piesei, multitudinea stărilor psihologice şi existențiale, varietatea tipurilor, insistând mai ales asupra monumentalității lui Bottom, ca întruchipare a prostiei. La rândul său, polonezul Jan Kott, unul din cei mai *en vogue* exegeți shakespearieni moderni, insistă asupra perenității „Visului...", a afinităților sale cu lumea şi literatura contemporană. Unghiul sub care Kott discută piesa este cel al erotismului de azi: „Reducerea personajelor la rolul de simplu partener de dragoste îmi pare a fi principala caracteristică a acestui vis atât de crud. Şi poate calitatea lui cea mai modernă. Partenerul a ajuns să nu mai aibă nici nume, nici chip. El, sau ea, nu-s decât cel, sau cea, care se întâmplă să fie mai aproape. Întocmai ca în unele piese

www.cimec.ro

ale lui Genęt, aici nu mai sunt personaje lipsite de ambiguitate, ci numai situații, atât. Totul ajunge să fie ambivalent."

Ducând ideea lui Kott până la ultimele sale consecințe şi acceptând riscul vulgarizării pe care această acțiune îl incumbă, ar trebui să vedem în „Visul" lui Shakespeare o prefigurare a mentalității unui anumit tineret de azi, angrenat în petreceri cu coniac şi magnetofon, cu dragostea redusă la elementul carnal, golită de orice afecțiune. Pericolul unei asemenea interpretări nu constă atât în vulgarizare, cât în simplificare. Chiar dacă ne aflăm în fața unei opere cu cheie, comentatorii insistând asupra legăturilor secrete dintre personajele sale şi primii spectatori - invitații la nunta contesei de Southampton - „Visul..." este o operă mult mai complexă şi de o adâncă poezie. Shakespeare nu s-a oprit la datele reale de la care - eventual - a pornit: moravuri, diletantismul în artă (în fond scenele cu trupa lui Quince dulgherul sunt un formidabil pamflet la adresa diletantismului), convențiile etc., topind tot acest material într-un superb joc poetic, în care realitatea este înglobată fără a fi dominată.

Desigur, corespondențele cu contemporaneitatea sunt posibile şi - într-un anumit grad - necesare. Meritul lui Vlad Mugur constă în faptul că a ştiut să păstreze măsura acestor corespondențe, ele fiind mai mult adiacente structurii intime a textului.

Muzica de factură jazz a lui Pascal Bentoiu, costumele cu clară tentă modernă ale lui T.Th.Ciupe, mişcarea în ritmurile dansurilor de astăzi (Eva Maksai este asistent de regie artistică), cadrul scenografic al lui Mircea Matcaboji indică o posibilă legătură cu tineretul „hippy" sau „beat", dar nu o subliniază cu ostentație. De fapt Vlad Mugur păstrează echilibrul între interpretările, în bună măsură contradictorii, ale lui Chesterton şi Kott, cenzurând atât ideea visului ca „misticism al fericirii" (Chesterton), cât şi aceea de coşmar propusă de Kott. Cum declara într-un interviu, Vlad Mugur a fost interesat de „realizarea pe scenă a acelei subtile treceri de la viață la vis, sau de la vis la viață, aproape imposibil de realizat în afara unor situații - limită speciale". Poezia visului rezidă în condiția de plan care îmbină realul cu fantasticul, aceste planuri-extreme condiționându-se şi dominându-se reci-

www.cimec.ro

proc. Bottom cu cap de măgar este expresia fermă a realității, degradată în această ipostază, dar de o colosală forță telurică. Dragostea Titaniei pentru el este, la rându-i, o posibilă degradare a spiritului, în măsura în care admitem că fantasticul este o întruchipare a acestuia. Tot ce leagă şi dezleagă Puck este o interferare a planurilor, o suită de atacuri şi contraatacuri între real şi fabulos, pe care visul le împacă şi le desparte.

Pentru interpreți, participarea la un asemenea spectacol trebuie să fie stimulativă, atât prin bogăția inepuizabilă a textului, cât şi prin comandamentul regizoral ce oferă perspective interpretative atât de diverse şi bogate. Colectivul clujean a trecut în totalitate acest examen.

Valentino Dain a realizat un Bottom realmente monumental în neghiobie şi instinctualitate, în care actorul a punctat umorul virulent cu momente de uşoară tristețe pornite din compasiune pentru condiția umană a personajului. Poate că regia, acceptând pentru „capul de măgar" o mască excesiv naturalistă, a răpit interpretului posibilitatea unui joc mai expresiv. Grupul comic care îl încadrează pe Bottom: Gheorghe M.Nuțescu (Quince), Ion Marian (Snug), Dorel Vişan (Flute), Alexandru Munte (Snout), Anton Tauf (Starveling), produce, în toate aparițiile, momentele cele mai consistente ale spectacolului, iar scena de teatru în teatru este antologică. Un alt grup, cel al îndrăgostiților - Nicolae Iliescu (Lysander), Viorel Comănici (Demetrius), Teodora Mazanitis Fugaru (Hermia), Ana Maria Dominic (Helena) este unit printr-o notă comună de autoironie de cea mai bună calitate. Dora Chertes a portretizat-o pe Titania mai ales prin senzualitatea inconştientă, Oberon a devenit în interpretarea lui George Motoi un ironic şi detaşat regizor al visului, în timp ce Puck a fost jucat de Gita Popovici cu dezinvoltură şi vervă remarcabilă. Marian D. Aurelian (Thezeu), Liliana Welther (Hipolita), Gheorghe Cosma (Egeu), Ion Tudorică (Philostrat), Melania Ursu şi Octavian Lăluț completează distribuția acestui valoros spectacol.

(Revista *Familia*, nr.4/1970)

www.cimec.ro

Vlad Mugur
MINCINOSUL

Reîntâlnirea, după aproape două decenii de absență a sa de pe scenele din țară, cu regizorul Vlad Mugur, cel care reuşise să facă pe la sfârşitul anilor '50 din Teatrul Național Craiova unul din punctele de maxim interes în viața teatrală românească iar zece ani mai târziu să reuşească, la Cluj, scoaterea Naționalului din localitate dintr-o prelungă amorțeală, se produce acum pe scena Teatrului Odeon, unde a montat „Mincinosul" lui Goldoni într-o manieră care-i confirmă calitățile de mult cunoscute - expresivitate a demersului scenic, rafinament, capacitate deosebită în sensibilizarea materialului literar - şi care l-au impus printre regizorii importanți ai teatrului românesc. Anii de exil, ca şi în cazul altor regizori reveniți în țară în aceste stagiuni de după Revoluție, aduc un atribut în plus. E vorba de o anumită libertate interioară pe care artistul şi-o asumă, o dezinhibare în fața şi în cursul actului creator, eliberarea de orice reflex restrictiv din cele multe pe care contextul totalitar le-a implantat ca o a doua natură a ființei umane în general, a creatorului mereu agresat, în special. Asumarea libertății în creația scenică s-a materializat în forme foarte diverse şi a antrenat pe toți realizatorii de spectacole, de la afirmarea deschisă a unor adevăruri imposibil de rostit sub dictatură tocmai pentru că erodau bazele acesteia (şi care adevăruri s-ar putea să intre azi sub efectul caducității, cel puțin unele din ele, dacă sursele gene-

www.cimec.ro

ratoare au dispărut din actualitate şi până la, să zicem, reacţia la pudibonderia dogmatică circumscrisă definitoriu cenzurii, şi unde iarăşi există riscul exceselor (şi nu doar riscul ci şi abuzul) atunci când nu se produce în logica realităţii scenice. Libertatea de care vorbim în cazul de faţă şi în spectacolele lui Liviu Ciulei sau Andrei Şerban ţine de starea generală a creatorului, este mai greu de conturat, este ca aerul a cărui puritate nu se vede ci se simte prin respirare, este ca sarea în bucate, sesizabilă doar la gustare. Ţine de practica generală a libertăţii în care cei evadaţi din perimetrul totalitarismului au avut posibilitatea să se exerseze.

Spectacolul cu „Mincinosul" nu aduce răsturnări spectaculoase nici în materie de concepţie, nici de viziune, dar se impune prin aspiraţia spre naturalețe şi perfecţiune şi mai ales prin absenţa oricărei crispări. Nu se raportează decât la propriile idei şi nu se teme decât de propriile erori. Iar când această platformă a regizorului este susţinută de o scenografie la fel de inspirată şi deosebit de utilă spectacolului prin vervă cromatică şi inventivitate cum este cea realizată de Lia Manţoc, şi de un interpret principal - Horaţiu Mălăiele - cu excepţionale disponibilităţi de farmec şi haz, rezultatul nu putea fi decât un act artistic împlinit, o sărbătoare a sufletului. Vrând parcă să vină în întâmpinarea spusei lui Goldoni cum că opera sa îşi are sorgintea în „dorinţa de a respecta natura", spectacolul este o desfăşurare a naturii umane în formele sale cele mai diverse şi neprevăzute. Omul nu poate fi redus la o dimensiune unică, nu poate fi rezumat printr-o unică trăsătură de caracter şi sufletul său nu poate fi redat printr-o singură culoare. Atât Vlad Mugur, cât şi Horaţiu Mălăiele au concepuit eroul goldonian ca o manifestare a complexităţii firii omeneşti, greu de redus la o formulă seacă. Minte Lelio din cauza unor vicii de caracter? Poate. Dar oare minciuna nu este şi un reflex al instinctului de apărare? De ce nu? Sau o revărsare a imaginarului, o debordare a capacităţii de fantazare, reflexul unei structuri de artist mereu înclinate spre a destabiliza realul? Mai mult decât posibil, Horaţiu Mălăiele a combinat toate aceste eventualităţ şi rezultatul a înfruntat situaţiile cele mai dificile. Interpretul îşi conduce de aşa

www.cimec.ro

manieră eroul încât parcă ar provoca deliberat aceste situații iar când ele devin grave, aparent fără ieşire, când ar trebui să se instaleze deruta, el reacționează cu o seninătate desăvârşită. Contraatacând cu o... hai să-i zicem minciună, ca un mare scrimeur cu o măiastră lovitură de floretă. Imaginația sa niciodată luată prin surprindere are un mod de exprimare întotdeuna surprinzător, afişând inocența şi seninătatea ca pe infailibile scuturi.

O distribuție aproape în întregime împlinită în funcțiile ce-i revin îşi urmează protagonsitul într-o benefică emulație. Virgil Andriescu (Pantalone) şi Mircea Andreescu (Dottore) au dat consistență celor două măşti ce reprezintă polii acțiunii, efervescența sângelui ce a început să fiarbă în trupurile celor două fete ale lui Dottore a fost cu aplomb evidențiată de Diana Gheorghian (Rosaura) şi Simona Gălbenuşe (Beatrice), Camelia Maxim a fost o Colombina în plenitudinea caracteristicilor. Ionel Mihăilescu - un Pulcinella original şi curajos conturat, iar Marian Ghenea un Otavio vivace. Şi chiar dacă Arlechino al lui Florin Zamfirescu a fost mai puțin dinamic şi expresiv decât ar îndreptăți cartea de vizită a interpretului iar Marius Stănescu nu a convins pe deplin cu al său Florindo, valoarea de ansamblu nu a fost sensibil afectată. Rolurile de mică întindere au avut în Oana Ştefănescu, Mircea Constantinescu (investit şi cu atribuțiile asistentului de regie) şi Mirela Dumitriu executanți conştiincioşi.

...Aşa s-a născut un spectacol solar, un spectacol de factură populară, antrenant şi vesel, trecut prin filtrul intelectualității şi echilibrat de bunul simț artistic.

(Revista *Faamilia*, nr.12/1991)

www.cimec.ro

Vlad Mugur
HAMLET

Spectacol cu destin straniu – poate extem de rar întîlnit în istoria teatrului universal – acela de a avea premiera după ce regizorul său a părăsit scena vieții, *Hamlet*-ul de la Cluj este la ora actuală opera scenică cea mai mult comentată în România. E drept, Vlad Mugur a apucat să-şi vadă, exact cu o lună înainte de a muri, spectacolul într-o avanpremieră, dar n-a apucat să-l vadă şi într-o formă definitivă. Totuşi, între timp spectacolul a fost comentat în ample cronici ale celor cîțiva, puțini, confrați care apucaseră să-l vadă la avanpremiera din iunie, dar moartea regizorului a precipitat realmente o amplă literatură pe marginea lui. A apărut chiar şi o carte excepțională, de fapt un supliment al revistei *Apostrof*, în care Marta Petreu şi Ion Vartic au strâns un material de importanță capitală privind geneza şi realizarea spectacolului, mărturisiri de creație ale regretatului regizor şi ale colaboratorilor săi, precum şi primele comentarii, iar după premiera oficială din 2 octombrie cronicile au apărut cu o promptitudine şi efervescență rar întâlnite, încât acum te întrebi ce mai poate fi spus cînd se pare că totul a fost spus. Cine urmăreşte viața teatrală a apucat să afle, dacă nu totul, oricum foarte multe despre acest spectacol. Ştie că decorul imaginează un şantier, cu schele, materiale de construcții, cu haine stropite de var şi cu două turnuri-schelă care vor căpăta funcționalități şi sensuri dintre cele mai di-

www.cimec.ro

verse; ştie că spectacolul demarează ca într-o repetiție inițială, a acelor lecturi la masă, cînd actorii abia încep să descifreze textul din foile pe care le țin în mînă şi că treptat acest fapt de viață teatrală se transformă în artă teatrală, când interpreții trec din condiția de lucrători-actori în cea de personaje, când viața se autodepăşeşte şi se mută în artă; ştie, mai ales, că Vlad Mugur a creat un spectacol axat pe tema morții. Şi ştie încă multe altele iubitorul de teatru, incitat şi el de destinul neobişnuit al spectacolului şi al creatorului său. Şi, atunci, ce se mai poate spune? Se pot spune încă multe despre această creație de excepție, atât prin valoare cât şi prin destin, pentru că tema capodoperei şi tema morții sunt surse inepuizabile.

Văzând *Hamlet* în absența creatorului, nu se poate să nu te ducă gândul la ideea de spectacol testamentar structurat pe tema morții. E posibil ca această interpretare să se adâncească în conştiința noastră prin intempestivul sfârşit al artistului, dar ideea emană din însăşi substanța spectacolului, evenimentele nefăcând decât să o sublinieze. Structura tanatică este în primul rând un demers filosofic (deşi Vlad Mugur declară undeva că nu-l interesează filosofia în teatru, dar asta nu e decât o eschivă elegantă şi o accentuare a recursului la mijloacele specific artistice, dincolo de orice tezism sau exces teoretic) este o meditație profundă despre viață şi moarte, despre vremea care se scurge implacabil, dar mai ales despre vremurile mereu ostile („Vremurile şi-au ieşit din matcă") iar misiunea de a le „aduna la loc " pare să-l îndurereze dar şi să-l provoace pe Hamlet. Viața se scurge în proximitatea nebuniei, moartea însăşi este un efect (dar şi un liman) al nebuniei ce tinde să se generalizeze. Într-adevăr, lumea vremurilor ieşite din matcă este o lume alienată, dar care are tendința revenirii la normalitate. Aceste două cursuri contrare – dinspre normal spre alienare şi dinspre alienare spre normalitate – reprezintă linia de forță pe care culisează spectacolul şi care produce din când în când ciocniri al căror efect este moartea.

Vlad Mugur evită exprimările rezolute (în general inadecvate actului artistic) şi operează cu numeroase sugestii, cu aluzii şi, mai ales, cu numeroase ambiguități ce conduc spre un alt titlu din opera sa

www.cimec.ro

scenică, pirandellianul *aşa este (dacă vi se pare)*. Din acest joc al ambiguităţilor se nasc emoţiile, bucuriile şi tainele spectacolului, taine pe care spectatorul este chemat să le selecteze , să le dezlege şi să le interpreteze în funcţie de cum *i se pare*. Nu ştim dacă mintea lui Hamlet este efectiv în derivă sau nebunia este doar mimată. De multe ori lasă impresia că se învăluie în nebunie ca o sepie în propria ei cerneală. Nu ştim exact nici până unde merg relaţiile dintre Hamlet şi Ofelia, câtă iubire autentică şi cât erotism este în aceste relaţii. De ce înebuneşte Ofelia? Pare-se mai puţin din cauza morţii tatălui, cât din cauza incertitudinii asupra sentimentelor lui Hamlet, cum tot în zona incertitudinii rămâne dacă ea îşi asumă probabilul păcat sau este terorizată că a fost împinsă spre el de către propriul tată, manevrat la rându-i de către rege. Scena erotică, admirabil interpretată de Sorin Leoveanu şi Luiza Cocora, se petrece sub pânda lui Polonius (şi el într-o expresie excelentă asigurată de Anton Tauf), dar incertitudinea între ceea ce s-a întâmplat şi ceea ce putea să se întâmple persistă. Chiar şi peste relaţia Hamlet – Gertrude plutesc norii ambiguităţii, cu o încărcătură incestuoasă. Dar Gertrude şi Claudius? Se iubesc ei oare cu adevărat ori sunt doar robii instinctelor, mai uşor de satisfăcut în cercul închis al Elsinorului? Asta dacă nu cumva căsătoria lor este forma cea mai convenabilă de alianţă pentru atingerea unor scopuri politice comune. Şi duelul este astfel gândit încât încrucişarea spadelor este concurată de cea a replicilor acide, fără să se ştie care rănesc mai mult şi care pot avea o mai mare încărcătură de otravă. Există, după cum se vede, o respectabilă sumă de enigme pe care autorul spectacolului le pune în faţa spectatorului. Şi ce satisfacţie mai mare poate trăi degustătorul de artă decât dezlegarea enigmelor pe care i le oferă creatorul?

Interesante sunt în acest spectacol şi unghiurile de vedere (în sensul cel mai concret al termenului) la care recurge Vlad Mugur, propunând altele noi, cu totul altfel decât cele ştiute de la Shakespeare încoace. Exponenţială rămâne în acest sens scena Hamlet-Gertrude soldată cu moartea lui Polonius. Noi, spectatorii, o urmărim din ascunzătoarea acestuia, ea se consumă dincolo de un imens ecran care

www.cimec.ro

secționează adeseori scena (ascunzând sau dezvelind detalii surprinzătoare), auzim dialogul mamă-fiu iar uciderea şambelanului se petrece în fața noastră. Tulburătoare este şi scena cimitirului, în aşa fel gândită încât lasă impresia că urmărim acțiunea de undeva de sub pământ. Ca să nu mai vorbim de final, unde Fortimbras este interpretat de un copil. Totul pare altfel în această montare. Textul este un colaj din trei traduceri, scenele sale sunt altfel organizate (multe eliminate, evident), întreaga plămadă a spectacolului este modificată în funcție de o strategie proprie. De fapt ideea aceasta de şantier pe care s-a construit decorul sugerează un început, un efort constructiv ce înfruntă forțe contrarii în ciocniri violente şi nu se poate să nu te ducă gândul, oricât de vag, la un mit autohton al construcției/deconstrucției. Un *altfel* pe cât de surprinzător pe atât de relevant este şi rezolvarea faimosului monolog. *A fi sau a nu fi* nu mai e momentul de bravură al protagonistului, textul său este preluat de o întreagă echipă care i-l „suflă" lui Hamlet, i-l aminteşte într-un moment de indecizie a acestuia. Aproape scenă cu scenă spectacolul lui Vlad Mugur ar putea fi disecat şi să i se evidențieze originalitatea, dar şi rafinamentul specific, în care s-au angajat nu numai colaboratorii statornici ai regretatului maestru – Helmut Stürmer şi Lia Manțoc –, ci şi actorii. Cred că pentru interpreții clujeni, pentru cea mai mare parte dintre ei, *Hamlet* înseamnă o experiență decisivă. În cazul tinerilor mai ales. Sorin Leoveanu pur şi simplu erupe într-un Hamlet care nu este nici victimă, nici rob al indeciziei, nici răzbunător, nici nebun, dar este din fiecare câte puțin, şi mai ales este un om în acțiune, adeseori ultragiat de o realitate dură, mereu în fața unor situații neaşteptate cărora trebuie să le facă față prin jocuri ale inteligenței şi prin reacții ce nu sunt întotdeauna la îndemână, situații de care va fi copleşit în cele din urmă. Interpretul le parcurge nu „trăindu-le" ostentativ, ci sugerând, învăluindu-le într-un abur sensibilizator. Luiza Cocora este şi ea o autentică revelație. Ofelia a sa se afundă nu atât în nebunie cât în suferință, pe măsură ce înțelege că nu e decât o minge într-un joc dur, o minge pe care fiecare jucător o loveşte cât mai tare în speranța că va câştiga jocul. L-am amintit pe Anton Tauf, cu un Polonios prodi-

www.cimec.ro

gios, aflat mereu în treabă, curios de tot ce se întâmplă, dar întotdeauna temător şi depăşit de propriile acţiunii. Elena Ivanca (Gertrude) şi Bogdán Zsolt (Claudius) formează un cuplu aparent sudat, de fapt amândoi înoată în propriile incertitudini, fiecare se apropie de celălalt pentru urmărirea unor scopuri comune, dar fiecare fuge de celălalt dintr-un nemărturisit sentiment de culpă. Petre Băcioiu (Osric) este o prezenţă pregnantă, Melania Ursu, Miriam Cuibus, Maria Seleş şi Ion Marian dau substanţă unor apariţii care puteau fi doar funcţionale, iar tineri ca Radu Bânzaru (Laertes), Emanuel Petran (Horaţio), Stelian Roşian (Rosencrantz), Dan Chiorean (Guildenstern), Ruslan Bârlea şi ceilalţi întregesc spectacolul cu deplină competenţă artistică.

(Revista *Familia*, 10/2001)

www.cimec.ro

Crin Teodorescu
LUNGUL DRUM AL ZILEI CĂTRE NOAPTE

În raporturile sale cu publicul, opera lui O'Neill a avut mişcare de maree, astăzi aflându-se într-o perioadă de flux, când piesele celebrului dramaturg american pot fi întâlnite pe aproape toate scenele, după ce un deceniu şi mai bine lipsiseră cu desăvârşire. Va urma, cu siguranță, refluxul şi până la urmă o stabilizare relativă care îl va acorda lui O'Neill locul real meritat, fără recluziuni şi fără exagerări. Pentru mulți însă, această operă este supusă unui act recognosciv şi ca atare masiva ei jucare este explicabilă.

La Cluj, pe scena pe care cu aproape 30 de ani în urmă Victor Papilian monta pentru prima oară în România o piesă de O'Neill („Dincolo de zare"), a avut loc recent premiera pe țară a piesei postume, „Lungul drum al zilei către noapte", făcându-se încă un pas spre completarea repertoriului oneillian pe scenele noastre. O'Neill a avut şi are partizani înflăcărați, care au ripostat energic la orice rezervă critică a celor care au încercat să-i pună opera între nişte limite firești. Nu i se poate contesta lui O'Neill imensa influență asupra întregii dramaturgii americane din acest secol, influență greu de explicat prin argumente estetice. Poate argumentele sociologice să fie mai eficiente în a înțelege cum această dramaturgie suprasaturată de psihologism şi de psihanaliză, această dramaturgie tezistă (capodopera sa „Din jale se întrupează Electra" nu este decât o demonstrație

www.cimec.ro

freudistă mulată pe mitul clasic), a putut exercita o atât de covârşitoare influenţă. Poate pentru că a apărut într-un moment în care se simţea nevoia unei reacţii împotriva teatrului facil, bulevardier. (Tot aşa cum anti-teatrul a apărut ca o reacţie împotriva acelui gen de teatru reprezentat, între alţii, şi de O'Neill). Poate pentru că s-a impus printr-o netăgăduită seriozitate într-un moment în care teatrul făcea mari eforturi pentru a flata cu orice chip gustul comun. Poate pentru că a obligat pe oameni să mediteze mai mult asupra lor înşişi, ceea ce - sinceri să fim - nu e puţin lucru. Dar O'Neill n-a apărut din nimic. El nu este altceva decât omul care a înnobilat melodrama, reţinându-i sâmburele schematic şi dându-i un conţinut, o problematică şi un sens, curăţind-o de sentimentalism facil şi de pseudo-romantism. Nu solicită spectatorului numai compasiune, îl obligă să şi mediteze asupra condiţiei umane şi cu asta depăşeşte condiţia mizeră a melodramei.

Dar înainte de toate trebuie să recunoaştem în O'Neill un mare meşteşugar al dramei, un autor care, văzându-şi construcţia dramatică pe conflict, îl trece în subsidiar, aducând în prim-plan personajul, pe care îl întoarce pe toate feţele.

Acestor caracteristici se supune şi „Lungul drum al zilei către noapte", piesă cu un pronunţat caracter autobiografic, „scrisă cu lacrimi şi cu sânge", după cum mărturiseşte însuşi autorul. Un bătrân tată, actor nu lipsit de faimă, dar trăind cu conştiinţa ratării, avar până la extrema limită, o mamă morfinomană, îmbolnăvită prin hotelurile sordide în care a trăit însoţindu-şi soţul în turnee, doi băieţi alcoolici, dintre care cel mai mic, Edmund, (în care recunoaştem multe elemente din biografia autorului) atins de tuberculoză după o viaţă aventuroasă pe mare - aceştia sunt cei patru Tyrone care, pe parcursul dramei, se înfruntă şi se unesc, se urăsc şi se iubesc, se jignesc şi îşi cer iertare. Fiecare dintre ei ajunge în situaţia să ceară cel puţin o dată iertare celorlalţi şi aci mi se pare că stă miezul piesei: fiecare dintre aceşti oameni a greşit faţă de ceilalţi, fiecare poartă un păcat care - într-un fel sau altul - întunecă liniştea familiei, după care tânjesc cu toţii, dar nu o pot obţine. Fiecare dintre ei este măcinat de un viciu pe care crede că îl ascunde, dar în fond îl cultivă. Viciul este

www.cimec.ro

mediul lor de existență, în care se complac grație unor înclinații aproape masochiste. Este o lume de infern, cauzat nu de presiuni exterioare, ci de însăşi substanța intimă a personajelor, un infern în care personajele nu au intrat, ci pe care ele îl produc şi îl emană, învăluindu-se în el ca o sepie în propria cerneală.

Marea dramă a acestor oameni constă în faptul că se iubesc, că tind spre o solidaritate care nu e a viciului, ci a omeniei, dar niciodată nu o pot realiza şi, în ciuda voinței lor, cu cât încearcă să se apropie, cu atât se îndepărtează mai mult unul de altul.

În cele 24 de ore cât durează acțiunea, nu se întâmplă nimic senzațional în casa Tyrone. Evenimentele pe care le bănuim cotidiene: consumarea unei sticle de băutură în casă, lucrul în grădină, discuții despre boala lui Edmund sau despre cea a Mary-ei, întoarcerea bărbaților beți din oraş şi o nouă doză de morfină consumată de Mary, nu pun personajele în situații inedite. În schimb le prilejuieşte o totală confesiune față de spectator, căruia îi sunt furnizate noi şi noi amănunte despre viața acestor oameni. În aceste condiții este greu de construit un spectacol, în sensul curent al noțiunii, deoarece acțiunea nu se bazează pe o desfăşurare de evenimente, ci pe o acumulare a lor.

Regizorul Crin Teodorescu şi-a concentrat atenția (nu întotdeauna cu succes) asupra ritmului interior al spectacolului şi mai ales spre evidențierea acelei sumedenii de amănunte de ordin psihologic din care se reconstituie adevărul despre viața din casa Tyrone. În aceste condiții, în care o replică spusă şters, un cuvânt greşit accentuat poate produce mari daune, misiunea regizorului constă mai ales în muncă cu actorii. Şi cum distribuția clujeană este foarte bună, rezultatele nu puteau fi decât la fel. Silvia Ghelan, această tragediană de autentică vocație, a rezolvat dificila partitură a lui Mary Tyrone cu o desăvârşită profesionalitate, degajând personajul de însemnele exterioare ale bolii şi axând jocul pe dramatismul interior, născut din imposibilitatea de a ascunde față de cei din jur, adevărul. Valentino Dain l-a văzut pe bătrânul Tyrone într-o poză solemnă, prin care încearcă să-şi impună o precară autoritate de cap al familiei, mereu ul-

www.cimec.ro

tragiată de copii şi de realităţi. Dar şi mai dureros este personajul său în postura de frunză pe apă, de om care a încercat tot timpul să stăpânească viaţa, dar a fost victima ei, a vrut un teren stabil sub picioare, însă nu şi-a găsit nici o clipă echilibrul. O mare revelaţie a spectacolului o constituie Ştefan Sileanu, cu un joc sobru, interiorizat şi foarte expresiv. Edmund al său se integrează clanului Tyrone prin participare la toată suferinţa familiei, dar se detaşează printr-un surplus de luciditate. George Motoi a realizat un Jamie - amestec de cinism şi sentimentalism, de dragoste şi ură, conformism şi revoltă, căutând - şi reuşind - să evite violenţele pe care textul le întinde ca pe nişte capcane. În sfârşit, Stela Cosmuţa a căutat să dea personalitate episodicului personaj Cathleen, chiar cu riscul de a ieşi din stilul spectacolului.

De o discretă simplitate, decorul lui Liviu Ciulei contribuie la crearea atmosferei de nelinişte, de durere şi aspiraţii neîmplinite.

Partizanii operei lui O'Neill au toate motivele să fie mulţumiţi de spectacolul Teatrului Naţional din Cluj, care a găsit soluţii adecvate textului. Rămâne de văzut în ce măsură reprezentarea dramaturgiei lui O'Neill îi va spori sau micşora numărul admiratorilor, dintre care mulţi au revendicat-o ca pe un tărâm de „dincolo de zare", atrăgător prin necunoscut.

(Revista *Familia*, nr.6/1968)

www.cimec.ro

Liviu Ciulei
FURTUNA

Orice nou spectacol al lui Liviu Ciulei se constituie drept un eveniment al vieții noastre teatrale, regizorul de la Teatrul „Bulandra" având rara capacitate de a determina depășirea simplelor aprecieri şi de a obliga la confruntări de concepții şi viziuni, la delimitări sau modificări de opinii. Poți să fii sau să nu fii de acord cu propunerile lui Liviu Ciulei dar nici într-un caz nu le poți ignora, pentru că fiecare spectacol al său aduce puncte de vedere originale în înțelegerea şi interpretarea operei sau dă atitudine maximă unor idei de circulație, îmbrăcându-le totodată în haina inconfundabilă a personalității sale. Ceea ce se întâmplă şi cu „Furtuna". Chiar dacă nu suntem în fața unui spectacol de răspântie, deschizător de drumuri noi, cum a fost cu ani în urmă memorabilul „Cum vă place", această „Furtună" a lui Ciulei are meritul unei solide armături ideatice.

Nici uneia dintre creațiile lui Shakespeare nu i s-a atribuit un atât de pronunțat caracter autobiografic ca acesteia, poate şi pentru faptul că fiind ultima mulți au văzut în ea un veritabil testament artistic, foarte dese fiind întrebările dacă Prospero nu este chiar o proiecție a marelui Will. Există mult adevăr în aceste supoziții, în măsura în care, recunoscând în sine însuşi un om al Renaşterii, Shakespeare a împrumutat aceste trăsături eroului său, pentru că este cert că Prospero are toate datele unui titan renascentist. Prin virtuțile sale de magi-

www.cimec.ro

cian nu trebuie să înțelegem altceva decât forța spiritului uman de a stăpâni elementele naturii şi de a le da cursul dorit. Subdezvoltatul Caliban va detecta sursele puterii lui Prospero atunci când îndeamnă „Distrugeți-i cărțile!". Înstrăinatul duce al Milanului este produsul superior al unei epoci ce şi-a propus să dea omului o deplină măreție, dar totodată este şi propriul său produs, obligându-şi mintea să fie în stare să răspundă la orice solicitare. Atât în ordine culturală, cât şi în ordine etică Prospero îşi depăşeşte contemporaneitatea, de aceea forța sa rămâne inegalabilă. În spectacolul lui Liviu Ciulei, Prospero - în excelenta interpretare a lui George Constantin - este nu numai umanizat, ci şi contemporaneizat, începând de la costum (modern, peste care mantia de magician nu vine ca un atribut al supranaturalului, ci ca o obişnuită haină de lucru) şi terminând cu felul de a vorbi sau de a gesticula - totul înseamnă o aliniere a eroului shakespearean la datele zilelor noastre. Meditativ şi profund, el traversează o vârstă, cea a senectuții, la care înțelepciunea cărților şi a anilor înlătură deşarte ambiții, o imensă sete de armonie şi pace stăpânindu-l. În virtutea acestei aspirații va „regiza" idila dintre Miranda şi Ferdinand, îşi va cenzura fireştile resentimente față de uzurpatorii drepturilor sale, îi va acorda lui Ariel libertatea de mult dorită şi îi va restitui lui Caliban stăpânirea asupra insulei, unde rânduri de naufragiați au înfruntat nu numai vitregiile soartei, ci şi rigorile cunoaşterii de sine şi a lumii. Insula aceasta, pe care scenografia aceluiaşi Liviu Ciulei ne-o sugerează ca vămuind nemilos aspirațiile oamenilor, atât a celor ce vroiau să cucerească lumea cu puterea spiritului, cât şi acelor ce vroiau s-o stăpânească cu ajutorul armelor (mărturii fiind rămăşițele corăbiilor eşuate pe țărmurile sale: fragmente din opere de artă sau resturi ale echipamentelor militare) reprezintă un alt punct de contact cu spiritul vremii, sațiul utopic fiind o creație şi o caracteristică a epocii lui Shakespeare. Thomas Morus îşi scrisese „Utopia" la începutul secolului XVI, iar la puțin timp după dispariția poetului, italianul Campanella va da „Cetatea Soarelui", viața lui Shakespeare fiind astfel închisă între cele două opere fundamentale ale literaturii utopice ca între două paranteze. În plus, aproape concomitent cu

www.cimec.ro

„Furtuna", el a lucrat şi „Henric VIII", eroul dramei fiind ucigaşul lui Morus şi nu e exclus ca „Utopia" acestuia să fi fost în acel moment o obsesie pentru creatorul „Furtunii".

Alături de Prospero, o altă linie de forță a spectacolului o constituie interpretarea cu statut de unicat dată de Victor Rebengiuc lui Caliban, care nu mai este înfățişat ca o aberație a naturii, ci o formă inferior organizată, un stadiu primar ale acesteia, cu nedisimulate posibilități de evoluție. Păstrându-i lui Caliban un chip uman, pe care se poate citi nu numai ură sau furie animalică, ci şi uimire, suferință, ba chiar şi un început de tandrețe, Rebengiuc îi dă acestuia o şansă de umanizare, rezultată din contactul cu reprezentanții lumii civilizate. Ariel, plăsmuire spiritualizată, prelungire a gândului şi voinței lui Prospero, întruchipare a spiritului avid de libertate, a fost jucat de Florian Pittiş cu elegantă sobrietate, fără exces de mişcare, dar pe alocuri şi cu rezerve în expresivitate.

Interpretări de înaltă ținută realizează Mariana Mihuț şi Ion Caramitru, autori ai cuplului Miranda-Ferdinand. Ingenuitatea „hoață", de multe ori uluită şi întotdeauna curioasă în fața miracolului vieții Mirandei, întovărăşită de puritatea virilă a partenerului, au făcut ca povestea de dragoste să nu fie o simplă inserțiune idilică în spectacol, ci o parte integrantă a demonstrației de idei. Ovidiu Iuliu Moldovan a fost un Antonio energic, încadrat ideatic şi stilistic spectacolului, secondat cu rezultate inegale de Fory Etterle (Alonso), Dumitru Onofrei (Gonzalo), Gelu Colceag (Adrian), Ion Cocieru (Sebastian) şi Emil Reisenauer (Francisco). În schimb Ştefan Bănică (Stephano) a ieşit evident din stilul şi matca spectacolului, printr-un joc uşuratic, mereu la suprafața situațiilor, cuplul Stephano-Trinculo având din această cauză o pondere mai redusă în spectacol, în ciuda eforturilor integratoare ale lui Mircea Diaconu.

Merituoasă prin profunzimi omeneşti şi program estetic, ediția Ciulei a „Furtunii" shakespeareene reprezintă pentru actuala stagiune un punct de reper.

(Revista *Familia*, nr.2/1979)

www.cimec.ro

Radu Penciulescu
VICARUL

Faptul că piesa lui Hochhuth a avut premiera absolută în regia lui Erwin Piscator - ctitorul şi teoreticianul teatrului politic contemporan - constituie o primă carte de vizită. O alta constă în imensul ecou stârnit de apariţia sa: polemici îndârjite, luări de poziţie pro şi contra pe baza documentelor de arhivă şi mărturiilor, intrarea în acţiune a autorităţilor (în unele ţări catolice piesa a fost interzisă), proliferarea unei literaturi de contracarare a ideilor emise în „Vicarul", în sfârşit un imens succes de public peste tot unde piesa a fost jucată şi publicată. Toate acestea pentru că „Vicarul" nu se limitează la evocarea circumstanţelor în care naziştii au ucis milioane de oameni nevinovaţi, ci pune acut problema culpabilităţii celor care - din oportunism sau teamă - au refuzat să ia o atitudine. Implicarea în această neutralitate complice a papalităţii - instituţia care, pentru milioane de catolici, reprezintă, sau ar trebui să reprezinte suprema întruchipare a conştiinţei - explică reacţia furibundă a unor cercuri faţă de opera lui Hochhuth, dar nu epuizează cauzele interesului stârnit: dincolo de faptul istoric, piesa ridică problema fundamentală a responsabilităţii individului faţă de colectivitate, a imposibilităţii sustragerii de la judecata timpului, care întotdeuna se confundă cu judecata umanităţii. Între neutralitatea echivocă a Papei Pius al XII-lea, care se eschivează de la luarea unei atitudini tranşante în apărarea vic-

www.cimec.ro

timelor nazismului, şi sacrificiul tânărului iezuit Riccardo Fontana, cel ce împărtăşeşte voluntar soarta celor condamnaţi, există o mulţime de trepte intermediare. Ofiţerul german Kurt Gerstein face totul pentru ca omenirea să fie avizată despre ceea ce se întâmplă în „uzinele morţii", al căror slujitor fără voie a devenit. Existenţa sa este profund tragică, fiind obligat la disimulare, la o poziţie dublă, prizonier al unei situaţii limită, fără posibilitatea de a acţiona conform imboldurilor conştiinţei. Atunci când, totuşi, reuşeşte să schiţeze o acţiune se loveşte de neîncredere sau „diplomaţie". Scena de debut a spectacolului - vizita intempestivă a ofiţerului la nunţiul apostolic - este definitorie pentru întregul spectacol: pe de o parte un om care, cu riscul vieţii, vine să ceară ajutor pentru milioane de victime, pe de altă parte o precauţiune opacă din partea unuia care - fără să-şi asume vreun risc - nu trebuia decât să asculte şi să transmită semnalul de alarmă. Pentru bătrânul conte Fontana, înfruntarea Papei devine un act de independenţă individuală, în timp ce frumoasa Helga se mulţumeşte să fie o păpuşă în mâinile Doctorului-călău, incapabilă să-şi exteriorizeze durerea. De altfel conflictul de bază al piesei rezultă din opoziţia dintre conştiinţele active şi conştiinţele pasive, conducând spre concluzia că răul îşi găseşte câmp de acţiune pe terenul cedat de pasivitate, de lipsa împotrivirii, a atitudinii. În ciuda faptului că spectacolului este alcătuit din selecţiuni (reprezentarea întregii piese ar cere peste 10 ore) versiunea scenică pentru care au optat traducătorul Florin Tornea şi regizorul Radu Penciulescu constituie, totuşi, o construcţie închegată. Victimele şi călăii rămân în primul rând puncte de referinţă, polii între care se înfruntă cei chemaţi să ia o atitudine pentru că - aşa cum am spus - „Vicarul" nu este o piesă despre fascism, ci o piesă despre atitudinea faţă de fascism şi - prin generalizare - faţă de orice act care lezează umanitatea.

Spectacolul lui Radu Penciulescu (lăsând la o parte câteva hiatusuri, câteva „ruperi" cauzate poate şi de numeroasele eliminări din text) este captivant prin incitarea la meditaţie. Între formula de spectacol agitatoric şi aceea de dezbatere etică, regizorul nostru a ales-o pe a doua, lucrarea sa căpătând extindere, faptul istoric devenind

www.cimec.ro

pretextul unui eseu pe tema responsabilității individului. Numeroasa distribuție i s-a supus şi l-a slujit cu talent şi pricepere. Ion Caramitru realizează în Riccardo Fontana o creație impresionantă. Începând cu amintita scenă a discuției dintre ofițerul Gerstein şi nunțiul apostolic la care Fontana este martor, personajul evoluează de la o primă ipostază - aceea a unei conştiințe alertate - spre conştiința datoriei de a acționa, cu fiecare pas câştigând ceva în libertatea interioară. Meritul actorului constă în faptul că ştie să redea evoluția dialectică a personajului, rezultată tocmai din libertatea ce şi-o cucereşte față de presiunea morală şi administrativă exercitată asupra sa de către autoritățile bisericeşti. În momentul sacrificiului, Fontana nu este un individ învins, ci un învingător, un om liber de prejudecăți sau teamă. Pentru Victor Rebengiuc rolul lui Gerstein are multe puncte de contact cu cel al lui Apostol Bologa: aceeaşi opoziție dintre propria conştiință şi cauza pe care o slujeşte fără aderență, contradicție care finalmente îl va pierde. Destinul comun al personajelor nu înseamnă pentru actor o repetare, din contra - parcă îl întâlnim mai concentrat, într-un plus de esențializare a mijloacelor de exprimare.

Un alt as al acestei distribuții este Emerich Schäffer, interpretul Doctorului, organizatorul „ştiințific" al genocidului de la Auschwitz, pe care actorul l-a gândit ca o întruchipare a cinismului: elegant, manierat, fluturând un permanent zâmbet afabil, acelaşi zâmbet şi când curtează o femeie şi când decide moartea unui om. Schäffer a drămuit cu minuțiozitate un fond patologic al personajului, dar n-a mizat pe acest fond, ci l-a pus în valoare doar atât cât să explice posibilitățile oferite de fascism manifestării unor instincte criminale. Fory Etterle şi-a demonstrat din nou ştiința savantă a compoziției, realizând un Cardinal onctuos în obtuzitatea sa diplomatică. Papa Pius al XII-lea a împrumutat chipul lui G.Ionescu-Gion, actor cu o personalitate unică. Ca niciodată de când îl ştim, Ionescu-Gion ne-a dat o interpretare ezitantă, fără penetrabilitatea specifică, din care cauză poziția Papei în acele momente dramatice ale istoriei a apărut ca rezultat al ezitărilor unui om slab, nu a unei atitudini politice. Am mai reținut interpretările de aleasă ținută realizate de George Oan-

www.cimec.ro

cea, Gina Patrichi, Cornel Coman, Mariella Petrescu, Cătălina Pintilie şi tensiunea dramatică a monoloagelor spuse de Dumitru Onofrei, Ica Matache şi Anca Vereşti.

„Vicarul" – prin problematica textului şi valoarea spectacolului reprezintă un punct de maxim interes al actualei stagiuni. Cum la un moment dat reprezentațiile cu această piesă erau în atenția întregii vieți teatrale europene, nu putem decât să regretăm că teatrul nostru intră în competiție cu atât de mare întârziere.

(Revista *Familia* nr.3/1972)

www.cimec.ro

Dinu Cernescu
MEŞTERUL MANOLE

Niciodată uitată, însă prea multă vreme ocolită sau ignorată, dramaturgia lui Lucian Blaga revine în actualitate prin una din capodoperele sale - *Meşterul Manole* - sinteză a celor trei ipostaze ale personalităţii lui Blaga: poet, gânditor şi dramaturg. Poetul luminii nu s-a îndreptat spre legenda populară pentru a o realcătui scenic în datele sale formale, ci s-a scufundat mai adânc decât oricare altul în apele cu limpezimi şi întunecimi, pentru a aduce la lumină sensuri noi şi noi dovezi despre spiritualitatea românească în aderenţă cu universalitatea.

Spre legenda lui Manole s-au îndreptat mai mulţi autori, fie dramatizând-o pur şi simplu, fie preluând modelul pentru corespondenţele moderne, dar nimeni nu a putut recrea acel „timp mitic românesc" ca Lucian Blaga, nimeni nu a identificat atât de exact amestecul de păgânism şi creştinism de teamă faţă de „puterile" de dincolo şi revolta împotriva lor - poli între care se încadrează din străvechi timpuri manifestările spirituale ale poporului român. Detractorii mai vechi şi mai ales cei mai noi ai lui Lucian Blaga au pus semnul egalităţii între unele teze ale filozofului Blaga şi creaţia sa literară, neglijând amănuntul deloc nesemnificativ că Blaga nu a fost un scriitor tezist, care să-şi transforme opera literară în simplu material ilustrativ al celei teoretice. Că gândirea lui Blaga a fost una şi că ea se însu-

www.cimec.ro

mează permanent în creație este în afară oricărei discuții. Dar tot atât de adevărat este şi că Blaga scriitorul nu a fost robul dogmelor, ci beneficiarul unei splendide libertăți. Unele cronici apărute până acum la acest spectacol de reluare a *Meşterului Manole*, pornind de la necesitatea reală de a stabili limitele ideologice ale creației blagiene, mută centrul de greutate al piesei de la adevăratele sale valori pe aceste limite, dând o imagine deformată a operei. Subscriem întru totul la această afirmație a Anei Maria Narti din caietul-program al spectacolului de la Teatrului Giuleşti: „Speculațiile complicate de filozofie şi mistică şi păgână pe care gânditorul poet le-a încrucişat în text nu mai au semnificație pentru noi, aşa cum în scrierile antice credința în zei sau în alte opere, mai apropiate de prezent, meandrele unor concepții şi convingeri ucise de timp şi-au pierdut orice însemnătate pentru cititorul de astăzi. Ceea ce recâştigăm însă, foarte puternic, este această conştiință a vastității şi a bogăției în care trăieşte spiritul creației populare. Fireşte, pentru noi există „puterile" neştiute care amenință nevăzut, fără pricină, lucrul clădit de mâna omului. Dar noi ştim, noi cunoaştem toate acele surde împotriviri pe care le întâmpină neîncetat eforturile umanității". De altfel semnificația acestor „puteri" poate fi redusă tocmai la obstacolele care stau în drumul spre împlinire al creatorului. Nu sunt ele cele care în legenda populară surpă noaptea ceea ce Manole şi cei nouă meşteri mari clădiseră ziua? Nu ne amintim însă de nimeni care să fi insistat cu diabolică plăcere asupra „limitelor ideologice" ale legendei mănăstirii Argeş.

Esențială pentru eroul dramei lui Blaga mi se pare nu dependența sau subordonarea față de puteri, cu **patima de a clădi**. Premizele lui Manole sunt cele raționale: „Bolta ce s-a prăbuşit ieri, n-a fost prea grea. Cercetează şi tu. N-am aşezat temeliile pe şovăiala nisipului. Adâncimile şi înălțimile a suta oară le măsur. Socotelile sunt bune, tăiate în cremen toate. Şi cele pentru arcuri şi cele pentru laturi, deopotrivă spre miază-zi şi miază-noapte". Greşeala lui Manole constă în faptul că are o încredere oarbă în mintea şi iscusința sa, uitând că marile opere cer şi o imensă cheltuire morală. Jertfa care i se cere pe altarul creației înseamnă în cazul său dragostea. Mira nu este

www.cimec.ro

do ar soția lui Manole, sau nu este deloc soția lui Manole, ci dragostea însăşi, ceva care face parte din structura eroului, din sufletul, sângele şi carnea sa şi pe care creația şi-o revendică în întregime. Suferința lui Manole este omenească, pentru că dragostea este specifică omului, în egală măsură cu capacitatea de a renunța la ea. Pompiliu Constantinescu, unul dintre criticii cei mai receptivi ai acestei lucrări blagiene, spunea pe bună dreptate că Blaga „a împrospătat şi valorificat dramatic, cu mijloace originale de concepție, legenda populară a mănăstirii de la Curtea-de-Argeş; umanizând figura lui Manole, a încarnat o idee abstractă într-un personaj viu, sporind sublimul prin atmosfera mitică pe care a creat-o, peste datele motivului poetic originar".

De altfel pasiunea („patima de a clădi" în cazul de față) este de esență pur umană. Ca şi alte personaje ale lui Blaga - Teodul, Avram Iancu etc. - Manole este dominat de o unică pasiune care le delimitează orizontul spre toate punctele cardinale. O pasiune absorbantă până la don-quijotism, dar convertită în sublim.

Întregul spectacol realizat de Dinu Cernescu a fost gândit pentru evidențierea acestui umanism al lui Manole, estompându-se tot ceea ce ar putea fi suspectat de misticism, (poate chiar s-a exagerat în această direcție, prin sacrificarea unor personaje ca Bogumil şi Găman, al căror rol poate fi asemuit cu cel al oracolului din Tragedia antică). De altfel întreaga piesă se sprijină pe coloanele antice, cei nouă meşteri asumându-şi funcțiile corului.

Traiectoria lui Manole este circulară. Încrederea în sine, frământările sale reprezintă o primă ipostază - umană. Acceptarea ideii de sacrificiu şi înfăptuirea ei este etapa dezumanizării, revers al aceleiaşi medalii după care urmează o profund umană criză de conştiință, sfârşind prin sinucidere. În acest cerc Dinu Cernescu a urmărit un destin tragic apoteotic şi nu destinul unui ins pradă a forțelor obscure.

Chiar dacă nu a atins în toate momentele intensitatea dramatică pe care textul o cerea şi o permitea Silviu Stănculescu mi se pare o fericită alegere pentru întruchiparea lui Manole. Acest actor are ca

www.cimec.ro

pacitatea de transfigurare a ideii dramatice, fără a aluneca în hieratic şi în acelaşi timp ştie să dea vigoare personajului fără a-l vulgariza. În acest punct de echilibru (la care trebuie să adăugăm calitățile recunoscute ale lui Silviu Stănculescu de a spune versuri, esențială într-o piesă de factură poetică) a rezultat un Manole înscris exact pe coordonatele spectacolului. Mira a găsit în Mariana Mihuț o interpretă ideală, întruchipare concretă a ideii abstracte de iubire, prezentă când imaterială, când de o nesfârşită feminitate. Grupul zidarilor a fost zidit ca o orgă, ale cărei acorduri au acompaniat sau au subliniat drama eroului, Corneliu Dumitraş, Emil Hosu, Vasile Ichim şi Ion Vîlcu, în spectacolul văzut de noi, al şaselea zidar, şi Dan Tufaru au fost individualitățile cele mai pregnante într-un context în care primează capacitatea se subordonare a ansamblului. N-au lipsit însă şi notele false, (Al. Azoiței) provenite din neînsuşirea unui stil adecvat, poetic, de interpretare.

În decorul Sandei Muşatescu - o ingenioasă construcție de schele sugerând o permanentă aspirație spre înălțimi - spectacolul este jucat mai mult pe verticală, planul de joc ridicându-se pe măsură ce se sugerează realizarea idealului lui Manole. În aceste condiții actorii, puşi uneori să joace la mulți metri peste nivelul scenei, au dovedit o pregătire multilaterală, pe care cronicarii sunt mereu dispuşi să n-o bage în seamă, deşi ea reprezintă o calitate indispensabilă actorului modern.

(Revista *Familia*, nr.1/1969)

www.cimec.ro

Aureliu Manea
ROSMERSHOLM

La Sibiu, regizorul debutant Aurel Manea a realizat cu „Rosmersholm" un spectacol iconoclast, şocant, violentând nu numai spectatorul şi tradiţia, ci însuşi substratul ideatic al textului ibsenian. În viziunea sa „Rosmersholm" a depăşit condiţiile unei drame existenţiale, trecând prin existenţialism şi aliniindu-se în coloana absurdului şi având parte de o interpretare anti-teatru pe care şi-ar dori-o toţi autorii curentului. Este de admirat la Aureliu Manea fermitatea şi consecvenţa cu care îşi impune (sau încearcă să-şi impună) punctul de vedere, luptând cu tot ce îi stă în cale şi în primul rând cu autorul. El nu a recurs la câteva „găselniţe" moderniste cu care să-şi pigmenteze spectacolul, ci a gândit întregul spectacol într-o atare modalitate, nu a acţionat frâna temerii de a nu fi înţeles, preferând să rămână aproape total neînţeles; în sfârşit, a reuşit să atragă în jocul său teribil, întreaga echipă de interpreţi, să-i contamineze de năstruşniciile sale şi în cele din urmă, să-i domine şi să le impună un stil de joc care - bănuim - iniţial i-a contrariat, fiind în total dezacord cu ceea ce orice actor crede despre arta sa.

Ideea de a supune textele clasice unor precepte moderne, de a stabili legături între dramaturgia clasică şi cea modernă, de a demonstra că cea din urmă îşi are rădăcinile înfipte adânc în timp, îşi face din ce în ce mai mult loc pe scenele noastre. Acum câţiva ani, mult di-

www.cimec.ro

cutatul spectacol Caragiale - Ionescu, al lui Valeriu Moisescu, a deschis drumul. Recent, Lucian Pintilie a legitimat ideea cu a sa „Livadă cu vişini". Dar Pintilie a ştiut că filiaţia Cehov-Beckett trebuie făcută pe planul ideilor, el s-a mulţumit să găsească în Cehov sâmburele existenţei absurde, care între timp a încolţit şi a crescut până la dimensiunile unui curent literar la modă, concepând însă forma spectacolului pe canoanele tradiţionale, singurele care îi sunt adecvate. Mai tânărul său coleg de la Sibiu a pornit mica sa revoluţie de la aspectele formale, încercând pe această cale să dea dramei ibseniene un nou conţinut printr-o interpretare excesiv de personală.

Dacă lui Aureliu Manea i-a fost foarte clară forma spectacolului său, cred că nu i-a fost tocmai limpede ce anume trebuie pus în această formă. O notă din caietul de sală (N.B. - meschin caiet de sală a făcut Teatrul din Sibiu la acest spectacol) mi se pare semnificativă prin candoarea confuziei: „Doresc să devină evidentă primejdia gândului în anumite împrejurări şi a stărilor psihice pe care le creează". În ce anume împrejurări gândul devine primejdios (şi care gând?) e greu de înţeles, la fel ca şi primejdia stărilor psihice pe care el le creează. Dar ni se pare că piesa lui Ibsen se bazează pe primejdia lipsei de gândire. Kroll declanşează drama de la Rosmersholm, tocmai pentru că nu gândeşte, pentru că la el nu întâlnim gânduri, ci idei fixe, în al căror tipar vrea să închidă întregul univers. Intoleranţa sa este un atentat la libertatea de gândire a lui Rosmer şi a Rebekkăi, la dreptul lor la fericire. O schimbare în concepţiile lui Rosmer nu este privită, nici prin mobilurile şi nici prin scopurile ei, ci pur şi simplu etichetată ca trădare şi privită ca atare, doar în măsura în care Rosmer nu poate fi recuperat pentru vechile concepţii. „Numesc acţiunile eroilor lupta cu balaurul" - afirmă regizorul în aceleaşi note. Care balaur? pentru că nu toţi eroii dramei au acelaşi adversar. Dacă regizorul delimitează sfera eroilor la Rosmer şi Rebekka, atunci are dreptate, numind astfel intoleranţa şi mutilarea adevărului în funcţie de circumstanţe. Numai că el nu a făcut o figură de stil, ci realmente a mutat acţiunea din planul ei real într-unul imaginar, simbolic". Spre deosebire de multe alte piese din repertoriul ibsenian, „Rosmers-

www.cimec.ro

holm" nu este un caz cu implicațiile sale, ci o dramă a existenței, mult degajată de psihologism şi sociologism, dar fără a renunța la o logică în evoluția psihologică a eroilor şi fără a fi desprinsă de nişte condiții sociale concrete. Nu i-a fost indiferentă lui Ibsen nici condiția geografică („vechi conac în împrejurimile unui orăşel de fiord din vestul Norvegiei"), el punând preț în scrierile sale pe un anumit fel de a fi al oamenilor din Nord, şi găsind în aceste locuri o sursă de poezie specifică. Dacă reziduurile de ordin psihologic sau geografic îl deranjau pe regizor, avea tot dreptul să le estompeze, dar de aici până la mutarea acțiunii din planul real în cel imaginar, e o cale lungă. Această dramă trăieşte în pântecele realității, dar regizorul a tăiat cordonul ombilical prin care ea se hrănea, mutând-o într-un mediu artificial şi văzându-se obligat să o întrețină cu baloane de oxigen, de care talentul său, cu totul remarcabil, dispune din abundență.

Ajunsă pe acest plan imaginativ, drama iese de sub imperiul condiționărilor concrete. Memoria devine obsesivă. Amintirea Beatei, de care Kroll se serveşte pentru a acționa asupra lui Rosmer, se transformă din mijloc în scop. De altfel, soția sinucigaşă a lui Rosmer este singurul personaj prezent în scenă, de la începutul şi până la sfârşitul spectacolului, prezență mai evidentă şi mai agresivă decât prejudecățile pentru care şi în numele cărora acționează Kroll. Cei doi poli între care oscilează Rosmer - Kroll şi Mortensgard - sunt însoțiți în scenă de nişte ființe obscure care intervin în acțiune, legând gura sau ochii personajelor, aducându-le sau scoțându-le din scenă, ba chiar, disputându-şi-l pe Rosmer printr-un duel. Dincolo de simbolul transparent al momentelor respective, evoluția în ansamblu a acestor fantome are în ea ceva cifrat, greu de încadrat în spiritul dramei lui Ibsen. Ca şi aparițiile doamnei Helseth, purtând mereu o pendulă uriaşă, care probabil vrea să simbolizeze ceva în legătură cu timpul. În sfârşit, aplecarea regizorului spre literatura absurdului se trădează pe deplin în final, când Rebekka apare îngropată până la umeri, ca în „Oh! Les beaux jours", printr-un transplant de sugestie cel puțin discutabil. Fără să ne dăm seama, am vorbit numai de deficiențele unui spectacol pe care l-am urmărit cu maximum de interes. Au

www.cimec.ro

şi cronicarii obiceiurile lor! Câteodată se entuziasmează de un aspect al spectacolului, declarându-se partizani şi punând întreaga cronică sub semnul acelui aspect. Altă dată reţin în primul rând ceea ce-i desparte de spectacol, ceea ce li se pare că este surplus sau eroare. Numai că spectacolul lui Aureliu Manea, eronat în multe privinţe şi cu destule exagerări teribiliste, are meritul de a ne recomanda un tânăr regizor cu autentică vocaţie, un om care dispune de mijloacele cu care să-şi materializeze o idee. Peste ani, când în concepţia sa despre teatru se vor despărţi apele de uscat, îşi va aminti zâmbind de această experienţă, de săritura aceasta peste cal, din care poate învăţa enorm, atât el cât şi teatrul care l-a găzduit. Pentru că sunt erori care s-au născut din prea-plinul de entuziasm, din credinţa juvenilă că tot ceea ce ştie trebuie cheltuit într-un singur spectacol, indiferent dacă îşi are sau nu locul acolo.

Supunându-se viziunii regizorale, actorii sibieni au reuşit să o materializeze, obligaţi fiind să apeleze la mijloace diverse, dintre care pantomima a ocupat un loc principal. Constantin Stavril a avut în Kroll câteva apariţii de o demonie în care personajul era întruchiparea răului implacabil. Adina Raţiu (Rebekka) şi-a spus replica, când ca o rugă, când cu stridenţe stranii, cuvântul de accentuat fiind scos din frază şi subliniat până la a căpăta valoare independentă. Marius Niţă a dat expresie fizică îndoielilor şi contorsiunilor lui Rosmer, gradând înaintarea spre destinul tragic. Nicu Niculescu (Brendel), Constantin Stănescu (Mortensgard) şi Livia Baba (menajera Helseth) au servit cu talent acest experiment major, la care Teatrul din Sibiu avea dreptul în contextul sobru şi realist al activităţii sale.

(Revista *Familia*, nr.4/1968)

www.cimec.ro

Dumitru Chirilă

Aureliu Manea
SUB CLAR DE LUNĂ

Încet (însă nu prea încet), dar sigur, dramaturgia lui Teodor Mazilu avansează în procesul de clasicizare, câştigându-şi un loc bine determinat între permanenţele valorice ale literaturii române şi intrând definitiv în atenţia publicului larg care - familiarizat de acum cu mecanismele comicului mazilian - nu mai întâmpină nici un fel de obstacole de receptare. La rândul lor, realizatori de spectacole - regizori, actori, scenografi - găsesc în această dramaturgie un teren fertil de afirmare, tipologia produsă de Mazilu ca şi modul de constituire a ei solicitând talentele interpretative în direcţii mai puţin frecventate şi oferă deci câmp larg şi inedit de afirmare. Iar dacă mai sunt şi rezerve faţă de acest teatru ele provind mai ales de la cei care l-au contestat la începuturi, nu din consecvenţa opiniilor (argumentele de atunci i-ar face pe mulţi să roşească astăzi), ci din faptul că nu i se arată lui Mazilu nici în mormânt afrontul de a le fi infirmat, prin operă, aprecierile şi profeţiile. Că Mazilu a bulversat vechile mecanisme de producere a comicului, - în sensul că acesta nu mai este efectul discrepanţei dintre esenţă şi aparenţă ci, de cele mai multe ori rezultă tocmai din identitatea celor doi termeni - este de acum un adevăr unanim recunoscut, obiectivul aflat la ora actuală în atenţia criticii fiind demonstrarea şi analizarea mecanismelor noi, inventate, brevetate şi lansate de autorul „Somnoroasei aventuri". Valentin Silvestru

www.cimec.ro

vorbeşte de *sindromul mazilian*, noţiunea categorială este cea mai adecvată din cele avansate până la actualul stadiu al exegezei, ea desemnând mania autodenunţului, a impudorii morale de care sunt bântuite majoritatea personajelor comediilor lui Mazilu. Victor Parhon delimitează la rându-i: „Spre deosebire de comediile de până la el, comediile lui Mazilu nu mai pun în discuţie moravurile degradate ale unei epoci sau alteia, ci o anumită condiţie umană riscând să se degradeze definitiv şi iremediabil, în totalitatea raporturilor sale sociale şi morale, ireversibilitatea „mutaţiilor" comportamentale producându-se în intimitatea fiinţei, a speciei umane", în timp ce Doina Modola, în căutarea aceluiaşi greu definibil încă specific mazilian, găseşte că personajele acestuia: „Se comportă ca nişte roboţi dereglaţi, încercând zadarnic să reînveţe un alfabet definitiv pierdut". Ş.a.m.d. E greu de pătruns dintr-odată în lumea atât de ciudată a teatrului mazilian. E o lume ca de basm: fiecare detaliu are perfectă corespondenţă în realitate, dar organizarea şi relaţiile dintre elementele componente nu mai respectă normele realului. O sinceritate *sui generis* bântuie această lume, dar efectele sunt stranii: în sinceritatea lor fătarnicii devin şi mai fătarnici, nebunii şi mai nebuni, abjecţii şi mai abjecţi. Etalarea malformaţiilor morale nu se face din bravadă, din ignorarea normelor, ci din absenţa acestora. În universul uman imaginat de Mazilu cinstea, rectitudinea etică, atitudinea onestă faţă de muncă fac figura unor inşi în ţinută de gală pe o plajă de nudişti. Personajele sale trăiesc în teritoriul umanului fără a fi în stare să i se integreze, sunt confecţionate din resturi de umanitate şi se hrănesc cu resturi indigerabile de la destinul acesteia, concretizate prin clişeele neasimilate de limbaj, de gândire, de afecte şi prin incapacitatea unei trăiri veritabile. Instinctul de posesiune - posesiunea de bunuri sau de parteneri pentru acuplare - este singurul instinct vital, care le asigură o existenţă buimacă, ireversibilă în coordonatele sale morale, deşi terorizată de o imanentă scadenţă. Gogu din *(Proştii) Sub clar de lună*, de exemplu, trăieşte sub teroarea iminentei şi imanentei sosiri a controlului financiar, - sintagmă în ale cărei sonuri trebuie să înţelegem premoniţia unui act punitiv -, dar cu toate acestea nu

www.cimec.ro

poate, nu încearcă, nu cunoaşte nici o schimbare de drum, pentru că existența sa este o orbecăială fără puncte de reper.

Paralel cu dimensionarea exegezei teoretice, se dezvoltă şi exegeza spectacologică a operei lui Teodor Mazilu, montarea pieselor sale devenind pentru cei mai de seamă directori de scenă blazoane de noblețe artistică, în timp ce pentru actori personajele maziliene exercită o veritabilă fascinație. Poate că la ora actuală Mazilu este, după Caragiale, comediograful cu cea mai mare forță de atracție. La Cluj-Napoca s-a produs o nouă întâlnire a operei maziliene cu unul dintre regizorii noştri cu personalitate distinctă, Aureliu Manea, ale cărui montări anterioare cu „Somnoroasa aventură" (la Timişoara), „Aceşti nebuni fățarnici" (la Teatrul maghiar din Cluj-Napoca) şi „Sărbătoarea princiară" (la Teatrul Național din acelaşi oraş) evidențiaseră un sincretism între modalitățile de exprimare regizorală şi natura operei literare, o gamă de afinități elective ce puneau din capul locului spectacolul cu „Sub clar de lună" în centrul interesului. De altfel Aureliu Manea este şi autorul unor sagace demersuri în care etichetează personajele lui Mazilu drept „clovni periculoşi", idee continuată şi în caietul de sală al spectacolului în discuție: „În teatrul lui Mazilu, bufonii, vechi judecători ai nedreptății şi minciunii, se îmbolnăvesc şi îşi degradează menirea. Nu putem să-i uităm niciodată pe bufonii lui Shakespeare. Atunci când tăcerea avea lacăt, ei deschideau adevărurile închise în întuneric şi le rosteau, bravând şi judecând răul moral, în schimb, la Mazilu, bufonii devin nişte mari ticăloşi. Mazilu observă atent prostia cu precizia unui radar atomic. Clovnii lui sunt periculoşi."

(Aici se cuvine deschisă o paranteză. Nu doar clovnii sunt la Mazilu reversul clovnilor shakespearieni, tragici prin excelență, ci întreaga operă maziliană se naşte nu doar în absența tragicului, ci prin contrariul lui. Personajele sale au o grandilocvență demagogică şi nu o grandoare tragică, se văicăresc fără să sufere, sunt clamoroase pentru că nu pătimesc şi cu toate acestea teatrul lui Mazilu are o finalitate catharctică, dar e vorba de un catharsis-revers ce se naşte nu din suferință, ci din dezgust. Convenim deci cu Aureliu Manea care îşi spriji-

www.cimec.ro

nă demersul pe teorema lui Nietzsche despre „comicul ca descărcare a greței față de absurd").

Pornit de la asemenea premise teoretice limpede formulate şi având în vedere opera anterioară a lui Manea - distinctă în esența sa spre aceeaşi atitudine sceptic-meditativă -, spectacolul clujean avea toate şansele unui moment de referință în valorificarea scenică a dramaturgiei lui Mazilu. Manea se dovedeşte, într-adevăr, un fin perceptor al „specificului mazilian", comicul pe care îl cultivă este distilat, axat pe fluxul mereu în mişcare între text şi subtext, grotescul exterior fiind expresia învederată a unei substanțe bântuite de neputințe intelectuale şi imbolduri malefice. Conducându-şi cu pricepere spectacolul printre cele două permanente pericole - veritabile Scylla şi Charybda ale montărilor cu piesele lui Mazilu - vulgarizarea relațiilor dintre personaje şi gratuitatea umorului, reputatul regizor clujean se arată mereu preocupat de esența operei, căreia îi caută „firescul", modalitatea optimă de exprimare, această lucrare a sa lăsând impresia unei libertăți mai mari acordate textului decât în alte ocazii. Hazul spectacolului - abundent uneori - are o spontaneitate surprinzătoare, asta pentru că regizorul şi interpreții (cu excepțiile de rigoare, se află permanent în conjuncție cu spiritul operei, clişeele verbale (ca expresii ale unor rudimente intelectuale), fervoarea tribulațiilor amoroase în care partenerele se schimbă ca mărfurile în talcioc, goana aberantă după agoniseli şi existența sub teroarea „controlului" constituind sursele din care acest haz se alimentează. Continuând o mai veche idee, Manea aducea toate personajele la un numitor comun, în sensul renunțării la „pozitivarea" lui Emilian sau a Vasilicăi, din contra, abandonatul soț al Ortansei se dovedeşte un partener egal „de afaceri" al lui Gogu. Opera dramatică pare să capete astfel un mai stabil echilibru, rampa de lansare a satirei este mai eficace, iar interpreții au şansa unor relații mai bine articulate. Bucur Stan are, în rolul lui Gogu, o evoluție memorabilă, personajul fiind plămădit din acel ciudat melanj de îndrăzneală inconştientă şi teamă viscerală, grosier în relații pentru că viața e pentru el o înlănțuire de tocmeli şi aranjamente, mereu grăbit (sub impulsul unui instinct vital

www.cimec.ro

mereu treaz, dar şi în eternă criză de timp creată de iminenţa „controlului financiar"). La rându-i, Ion Marian l-a „văzut" pe Eminescu ca un tip „dur", mereu încruntat şi dând impresia că e oricând gata să scoată cu mişcări fulgerătoare un pistol, condiţia sa de „controlor" aducând un mafiot însărcinat cu pedepsirea unui adversar. În felul acesta cei doi rivali sunt de fapt două entităţi complementare, două moduri de exprimare a aceleiaşi esenţe imorale şi amorale, iar din punct de vedere al expresiei scenice ele devin elementele definitorii ale viziunii regizorale şi stilului spectacolului. În proximitatea lor se află şi Ortansa, devenită în interpretarea Mariei Munteanu o expoziţie ambulantă de farmece feminine, ostentativ afişate în consens cu regretul personajului de a nu beneficia de condiţii suficiente pentru valorificarea lor. O anumită rigiditate (sau suprasolicitare) a mijloacelor impietează jocul actriţei, fără să-l coboare sub o cotă valorică întru totul onorabilă. Mai scăzută este această cotă în cazul Clementinei, pe care Viorica Mischilea a scos-o din viziunea estetică a spectacolului, plasând-o mai mult în zona unei comedii de mahala. Reducţiile de text au limitat rolul şi posibilităţile cuplului reprezentat de mama şi tatăl Ortansei şi e păcat, pentru că atât cei doi valoroşi interpreţi - Ligia Moga şi Eugen Nagy - cât şi sugestiile regizorale permiteau o mai pregnantă desfăşurare. Sub semnul nesemnificativului evoluează şi Maria Seleş, lăsând personajul (Vasilica) în afara revigorării avansate de propunerea regizorului. Interesante sunt rezolvările scenografice aparţinând lui T.Th.Ciupe, atât în decor - două dormitoare identice, între care se interferează o sală de restaurant, sugerând atât ineficienţa mutaţiilor dintre cele două cupluri, cât şi principalul lor „loc de muncă" - cât şi în costume, dintre care reţinem „uniformele" celor doi părinţi ai Ortansei şi sacoul lui Gogu, de o croială elegantă, dar confecţionat dintr-un material vărgat cu conotaţii premonitorii.

(Revista *Familia*, nr.9/1986)

www.cimec.ro

Ion Cojar
IPHIGENIA

„Personagiile şi acţiunea sunt inspirate şi uneori chiar împrumutate din *Iphigenia în Aulida* a lui Euripide. Fireşte, îmi dau bine seama cât este de străină această Iphigenia spiritului elin şi clasicismului în general. Dar dacă n-aş fi desluşit în jertfa Iphigeniei altceva decât putea înţelege un geniu mediteranean din secolul V înainte de Christos, n-aş mai fi simţit nevoia să repovestesc, pentru noi, cei de astăzi, străvechiul mit helenic. Miturile sunt, însă, atemporale, adică, sunt adevărate în orice context istoric şi pe orice nivel de civilizaţie ar fi povestite, căci ele sunt exemplare, arhetipale." Citatul de mai sus, extras din „cuvântul de lămurire" ce prefaţează insolita ediţie argentiniană realizată (în limba română) de Grigore Manoilescu în 1931, concentrează concepţia lui Mircea Eliade asupra valorificării moderne a miturilor, concepţie pe care o regăsim, detaliată, în cele mai importante scrieri ale sale dedicate acestui vast capitol al conştiinţei umane, de la „Mitul reintegrării" sau „Comentarii la legenda Meşterului Manole" până la „De la Zamolxis la Genghis-Han", ca să amintim doar câteva din titlurile celebre. Fiind transistorice, miturile nu-şi epuizează sensurile în timp, ele oferindu-se mereu unor noi interpretări, dând fiecărei epoci dreptul şi posibilitatea de a extrage noi sensuri, conforme gândirii şi simţirii contemporane. Ca atare, nici mitul Iphigeniei n-a putut fi epuizat în clasicism şi în nici o altă e-

www.cimec.ro

poca istorică. Întreprinderea scriitorului român este însă mult mai amplă decât o simplă repovestire modernă a mitului antic. Suflul inspirației sale este acționat de surse autohtone - mitul sacrificiului din „Legenda Meşterului Manole" şi cel din „Miorița" - a căror osmoză cu trama antică o realizează în chip strălucit, într-o atât de mare măsură încât tragedia Iphigeniei devine o expresie, în primul rând, a spiritualității româneşti, evident - în multiple conexiuni cu universalitatea. Sacrificiul eroinei nu mai este doar efectul voinței implacabile a zeității, ci ofranda obligatorie încorporată în fiecare operă, pentru a i se permite realizarea şi dăinuirea. Mai mult decât de moarte, este vorba de un transfer: prin actul sacrifical sufletul ființei jertfite se mută în corpul operei create - mănăstirea (în cazul baladei româneşti), pod, turn, castel (în cazul altor variante balcanice) sau într-un vis, acela de cucerire a Troiei în cazul de față. „Sufletul meu nu va rămâne închis între zidurile unui palat ca într-un nou trup de piatră. Sufletul meu nu va face să dureze nici o clădire înălțată de mână omenească - pentru că nici trupul meu nu va zace jertfit la nici o temelie de piatră şi var - spune eroina... Mormântul meu nu va fi pe pământ! Sufletul Iphigeniei va face să învingă şi să dureze altceva, cu mult mai prețios, din altă lume! Sufletul Iphigeniei va da viață unui îndepărtat vis! Acolo mă veți găsi întotdeauna pe mine - în faptele voastre eroice, în visul vostru cel mai de preț: Troia". Diferența fundamentală față de personajul lui Euripide, constă în atitudinea în fața morții: nu numai că Iphigenia acceptă cu seninătate moartea, dar este ființa cea mai convinsă de necesitatea propriei jertfiri iar iminenta catastrofă tragică din varianta elenă este convertită în apoteoză. În esența sa, moartea eroinei este mioritică: acceptată şi pusă sub semnul nunții. Chemată în tabăra din Aulis sub pretextul căsătoriei cu Achille, Iphigenia va conferi morții sale atributele nunții, văzând în experiența finală a vieții un ritual inițiatic, făcându-ne să recunoaştem în structura sa un alt concept eliadesc - acela de moarte creatoare, prin care individul se oferă semenilor spre a le uşura drumul spre realizarea idealurilor. Există şi alte distanțări ale scriitorului român de ilustrul model antic. Achile, de pildă, nu mai este un promo-

www.cimec.ro

tor al sacrificării tânărului vlăstar atrid, ci principalul protestatar împotriva sângerosului act, atitudine generată de două cauze, una sentimentală, onoarea eroului fiind lezată de folosirea numelui său ca pretext pentru chemarea victimei la locul sacrificiului, şi una raţională, mintea sa refuzând să accepte orbeşte arbitrarele hotărâri ale zeilor. Nu poate trece neobservată nici atitudinea autorului modern faţă de adevăratele mobiluri ale războaielor, bogăţiile Asiei fiind imboldul expediţiei pentru cucerirea Troiei, iar readucerea frumoasei Helena în patul conjugal doar un pretext minor. În sfârşit, finalul piesei renunţă la intervenţia **in extremis** a zeiţei Artemis de salvare a eroinei şi ducerea ei în Taurida, cortina coborând odată cu primii paşi ai Iphigeniei spre altarul de jertfă. Nu e vorba doar de alte efecte dramatice sau de modificări ale „story"-ului, ci de o chestiune de esenţă: în versiunea lui Mircea Eliade modul în care zeiţa primeşte jertfa nu mai are nici o importanţă, demonstraţia încheindu-se nu prin actul sacrificial, ci prin acceptarea morţii de către eroină.

În spectacolul realizat de Ion Cojar pe scena Teatrului Naţional din Bucureşti am admirat grija pentru **specificitatea** operei, valorificată scenic şi în conexiunile cu modelul clasic, dar mai ales în datele sale moderne şi naţionale, evitând totodată sublinierile excesive care ar fi condus la un autohtonism ostentativ. (Chiar şi unele replici cuprinzând trimiteri la miturile româneşti, citate mai sus, le-am găsit în spectacol concentrate, fără ca esenţa lor să fie însă alterată). Regizorul a înţeles că osmoza naţional-universal nu trebuie făcută prin supralicitarea nici unuia din termeni, ca atare spectacolul său a putut reconstitui la dimensiuni exacte această interpretare a mitului clasic din perspectivă modernă şi din lăuntrul spiritualităţii româneşti. O altă grijă a sa a fost fixarea spectacolului pe coordonatele ritualului: atât timpul cât şi spaţiul sunt sacralizate, capătă o unicitate aparte. Cadrul scenic extrem de simplu, organizat de Mihai Tofan, devine un spaţiu tensionat, în care timpul şi-a oprit cursul în aşteptarea sacrificiului iminent. Iar dacă în acest câmp pătrund uneori stridenţe, alternând unele momente ale spectacolului, mai ales scenele sale de masă, e din cauza dizgraţiei în care pare să cadă cuvântul în teatrul

www.cimec.ro

nostru. Există spectacole - şi „Iphigenia" e unul din acestea - în care rostirea trebuie să aibă o solemnitate transreală, incomodă pentru actorii dedați prea mult „neteatralului" în teatru. Am ajuns astfel şi la capitolul interpreți. Vom începe cu veritabila revelație care a fost studenta Tania Filip, deținătoarea rolului titular. După un început mai ezitant, tânăra interpretă a pus stăpânire pe rol, excelând în final, când apoteoza tragică este realizată cu o stranie iluminare interioară, reflex al acceptării conştiente a jertfirii. Mircea Albulescu l-a realizat pe Agamemnon cu bine cunoscuta sa forță scenică, iar Adrian Pintea a fost un Achile de o mare dinamică interioară, esențializat în expresie. Doi dintre actorii de prim-rang al Națională, Ion Marinescu şi Damian Crâşmaru, au fost de data aceasta mai puțin integrați spectacolului, realizându-şi personajele - Menelau şi, respectiv, Ulise - pe coordonate exclusiv profane. Au reținut atenția prin evoluții adecvate: Valeria Gagialov (Clitemnestra), Silvia Năstase (Chrystis), Constantin Dinulescu (Chalkas), Victor Moldovan (Kilix), Liviu Crăciun (Patrocle).

Depăşind semnificația unui eveniment teatral curent, reintegrarea piesei lui Mircea Eliade în repertoriul național devine unul din acele fericite momente în care cultura noastră intră în posesia propriilor valori.

(Revista *Familia*, nr.1/1982)

www.cimec.ro

Cătălina Buzoianu
DIMINEAȚĂ PIERDUTĂ

A devenit de acum un truism teza conform căreia dramatizarea unui roman constituie o întreprindere riscantă, că doar o mică parte din substanța epică poate fi reținută şi transpusă dramatic şi că spectatorul va memora întotdeauna pasaje preferate din roman a căror absență să o regrete, dar o actualizăm cu fiecare ocazie pentru că efectiv asta e situația. Cătălina Buzoianu este omul nostru de teatru cu rezultatele cele mai notabile în materie, dramatizările sale anterioare după „Maestrul şi Margareta" sau „Nişte țărani" constituind evenimente teatrale amplu comentate, existând deci toate şansele ca noua tentativă, cea a adaptării scenice a unuia dintre romanele ultimilor ani foarte bine primite de critică şi public - „Dimineața pierdută" de Gabriela Adameşteanu - să ducă la rezultate dintre cele mai promițătoare.

Lucrarea Cătălinei Buzoianu - privită sub cele două laturi constitutive: dramatizare şi direcție de scenă - are față de roman o autonomie relativă, în sensul că îşi rezervă anumite drepturi privind preluarea materialului faptic, selecția, condensarea sau redimensionarea lui, alegerea modalităților convenabile sau specifice, dar păstrează o demnă fidelitate față de modelul epic în spiritul, atmosfera şi fondul său ideatic. Ca şi romanul Gabrielei Adameşteanu, scenariul alcătuit de Cătălina Buzoianu are ca suport al con-

www.cimec.ro

strucției tribulațiile bătrânei Vica Delcă, desprinsă într-o bună zi din cartier pentru a face o vizită în casa în care a lucrat în tinerețe croitorie cu ziua. Memoria sa scoate la lumină episoade din existența celor ce au populat casa numită (după numele celor ce au fost pe rând capi de familie) Mironescu, Ioaniu sau Scarlat. Paralel se află în stare de funcționare şi memoria gazdei - Ivona Scarlat - a cărei existență se confruntă cu casa în carê s-a născut, a crescut şi a trăit. În sfârşit, un al treilea plan al acțiunii este cel al prezentului imediat, vizita propriu-zisă a Vicăi în casa Ivonei - dialogul lor şi monologurile paralele, „aparteurile" care nu o dată evidențează disjuncții între vorbă şi gând, evenimentele „la zi" marcate de agitația Ivonei în aşteptarea prelungită a soțului plecat în oraş, iminența unui eveniment monden la care absența acestuia se profilează, acumularea de premoniții dezagreabile şi, în cele din urmă, vestea că acesta a fost victima unui tragic accident survenit în timpul unei escapade galante. Într-un fel aci se pune punct acțiunii, după ce am fost martorii unui lung excurs printr-un arc de timp început în anii de dinaintea primului război mondial şi sfârşit târziu după cel de al doilea, urmărind destinul unei familii ai cărei protagoniste au fost Sophie şi cei doi soți ai săi - Mironescu şi Ioaniu -, sora sa Margot şi apoi fiica Ivona şi soțul său Nichi Scarlat. Toți aceştia se află sub acțiunea ofensivă şi corozivă a doi factori - Timpul şi Istoria - care acționează implacabil şi ireversibil. Succesiunea firească a generațiilor se află oricum sub imperiul factorului Timp, dar o familie aparținând mediilor burgheze bucureştene a resimțit decisiv efectul Istoriei, care a însemnat Revoluție, în speță pierderea unor privilegii şi posesiuni, devieri existențiale, suportarea unor represalii cu efecte dramatice etc. Cum spuneam, toate acestea sunt revelate prin rememorările întreprinse de Vica Delcă şi Ivona Scarlat. Ceea ce am putea numi *tema Vica* cuprinde mai ales elemente comportamentale şi evenimențiale, la capacitatea de înregistrare a unei minți agere, vii, dar neinstruite, în timp ce *tema Ivona* presupune în primul rând rafinament, subtilitate şi ca atare va reține preponderent evenimentele ideatice, opiniile unor personaje despre evenimente sau situații cu implicații istorice decisive. Prin întrepă-

www.cimec.ro

trunderea, contradicțiile sau colaborarea celor două teme se configurează o veritabilă cronică de familie pe un agitat fundal socio-istoric. Luăm act de zvăpăielile tinerei Sophie, de elanurile juvenil-teatrale ale surorii sale Margot, de instinctul de parvenire al tânărului Titi Ialomițeanu şi mai cu seamă de observațiile percutante, comentariile acidulate la adresa societății româneşti formulate de profesorul Mironescu, pentru ca să întâlnim în cele din urmă o Sophie ajunsă la vârsta decrepitudinii, după ce aflăm că a trebuit să cheltuiască multă energie şi simț practic pentru a trece peste dificultățile cauzate de seismul politic şi social, un traseu similar străbătând şi Margot etc. etc. Sunt momente sau filoane ale spectacolului puternic marcate de personaje care nu apar: generalul Ioaniu (al doilea soț al lui Sophie), în care intuim un militar responsabil şi demn, Alexandru Geblescu, soțul lui Margot, ins cu biografie tulbure consumată pe fronturile invizibile ale războiului, sau Tudor Scarlat, fiul Ivonei, recent stabilit în afara țării, sunt prezențe vii în spectacol, chiar dacă îl cunoaştem doar din relatări. Odată cu biografiile şi semnificațiile lor luăm act de o sumedenie de elemente ce au compus într-un moment sau altul tabloul politic al țării, în special în perioada de la începutul de secol, al cărui critic este profesorul Mironescu, dar şi al altor etape, ca de exemplu deziluzia generalului Ioaniu pentru a nu se fi respins cu arma dictatul de la Viena pentru că „niciodată armata nu a avut un asemenea clan". În general, spectatorul familiarizat cu istoria modernă a României, va simți multe replici „fierbinți", cum sunt cele în care profesorul Mironescu denunță balcanismul ca factor dizolvant al rigorilor sociale şi morale, considerațiile sale privind accesul țării la structurile moderne sau cele privind rezistența românilor la fanatizare şi implicit imposibilitatea ca ei să se alinieze vreodată la voința vreunui dictator.

Greu de crezut ca lectorul romanului să fi trecut nepăsător peste o replică a aceluiaşi profesor Mironescu - replică bine decupată şi în spectacol - referitoare la şansa tânărului stat român de a-şi moderniza structurile socio-politice şi de a le imprima un conținut adecvat: „O frumoasă dimineață compromisă... pierdută", fără să o pună in relație cu titlul operei. Cine şi ce fel de dimineață a pierdut? Vica

www.cimec.ro

Delcă prin lungile tribulații puse în slujba obținerii unui derizoriu stipendiu din partea foștilor stăpâni sau țara prin neîmplinirea la timp a aspirațiilor unor generații de excepție? Întrebarea rămâne într-o ambiguitate incitantă, răspunsul la fel. Timpul fizic şi timpul istoric se întrepătrund, se succed şi se concură. Destinele individuale se profilează pe un fundal care nu e altceva decât destinul țării. Prinşi în acțiunea mecanismului istoriei, cu mersul său inexorabil, indivizii urmează traiectorii imprevizibile, piere lumea căreia îi aparțin, pier şi ei în cele din urmă, oricum, un aer evanescent învăluie totul: oameni, edificiu, obiecte chiar, atmosferă excelent sugerată de decorurile lui Mihai Mădescu şi de costumele Lilianei Mantoc, prin redarea procesului de degradare, de demodare, de intrare în anacronic.

Reîntâlnirea Cătălinei Buzoianu cu excelenta trupă de la Bulandra nu putea duce decât la rezultate remarcabile, spectacolul probând o desăvârşită încredere reciprocă: regizoarea îşi permite orice grad de dificultate a momentelor scenice cu certitudinea că interpreții dispun de mijloacele trebuincioase, le lasă şi o aparentă libertate de acțiune (aparentă - pentru că în spatele ei e de presupus o minuțioasă elaborare), în timp ce interpreții simt decizia şi validitatea actului regizoral, de unde o anume degajare şi siguranță a jocului propice accesului la realizări superioare. Reține atenția în primul rând Gina Patrichi (Ivona) cu un joc plin de tulburătoare nuanțe, toate convergând spre întruparea unei ființe eterice, al cărei univers existențial este dominat de amintirea tatălui, de prezența soțului şi de absența fiului, pentru că personajul nu e în stare să trăiască prin sine şi pentru sine. O structură maladivă, abulică o împiedică pe Ivona să se împotrivească răului sau măcar situațiilor dezagreabile, deşi suferă din cauza lor, viața ei se trece în vecinătatea permanentă a plânsului. Este ultima supraviețuitoare a familiei dar poartă cel mai pregnant însemnele disoluției, ale perisabilității. Cealaltă purtătoare de cuvânt a spectacolului, Vica Delcă, a fost interpretată (în spectacolul văzut de noi) de Zoe Muscan. În ciuda decrepitudinii, personajul are o rădăcină telurică, de unde o forță, o capacitate de insinuare, o insistență cu care o domină pe fragila Ivona. Actrița se dovedeşte foarte severă cu eroina sa, nu ține să o facă simpatică, din contra, este

www.cimec.ro

purtătoarea unei premoniții negative şi e ghidată de viclenie primară, care o fac antipatică. Acelaşi personaj la vârsta juventuții este interpretat cu farmec discret de către Tora Vasilescu. O translație între cele două ipostaze ale personajului este plauzibilă şi în cadrul ei interesul se concentrează pe modul în care Vica senilă şi înrăită (re)prelucrează informațiile culese de Vica tânără şi dezinteresată. E un proces cu o dialectică aparte, o fibră delicată în nervura spectacolului. O veritabilă performanță realizează Rodica Tapalagă, care îşi poartă singură personajul (Sophie) într-un amplu arc temporar - de la vârsta femeii în floare, orgolioasă şi zvăpăiată, până la adânca senectute. Actrița găseşte pentru fiecare vârstă gesturile, ținuta, intonațiile şi expresiile adecvate, probând o mobilitate interpretativă cu totul remarcabilă. Un traseu similar parcurge şi personajul Irinei Petrescu (Margot) şi acesta realizat cu pregnantă aplicabilitate, de la avânturile mimetic idealiste (tratate cu fine sublinieri ironice), până la crepuscul, moment compus cu bravură actoricească, luciditatea şi seninătatea dând eroinei un nimb tragic. Profesorul Mironescu are în Victor Rebengiuc un interpret pe deplin stăpân pe gândurile, frământările şi interogațiile dramatice ale personajului, chiar dacă precara sa condiție fizică (el va fi cel ce dă semnalul destrămării biologice a familiei) este în contradicție cu vigoarea nedisimulată a interpretului. Un fante incorigibil (Nichi Scarlat) creionează rapid dar exact Ion Besoiu, Valentin Uritescu (Delcă) îşi dovedeşte încă o dată capacitatea neobişnuită de portretizare în pastă bogată, Lucia Mara (Madam Cristide) caricaturizează programat, dar uneori cam strident, Răzvan Ionescu a configurat un parvenit mai mult prin intenție decât prin vocație (Titi Ialomițeanu), alte roluri fiind purtate cu aplicație de Mihai Constantin (Gelu), Eugenia Balaure (Madam Ana) şi de micuța Ina Apostol (Ivona copil). Compozitorului Mircea Florian spectacolul îi datorează un comentariu muzical expresiv, bine susținut de un grup vocal ce îşi justifică întru totul locul şi rolul.

(Revista *Familia*, nr. 1/1987)

www.cimec.ro

Alexa Visarion
O PASĂRE DINTR-O ALTĂ ZI

Cu fiecare nouă piesă, D.R.Popescu se dovedeşte un dramaturg al problemelor de conştiinţă, un dramaturg angajat (în sensul cel mai nobil şi deplin al cuvântului) aplecat asupra realităţii imediate, în abordarea căreia nu se opreşte la învelişul exterior al faptului (mai mult sau mai puţin divers), ci pătrunde în lumea ascunsă a esenţelor. Mai mult decât „Cezar, măscăriciul piraţilor" sau „Pisica în noaptea Anului Nou", în această nouă piesă D.R.Popescu alternează planul real cu cel simbolic, interesându-l în primul rând nu realismul personajelor sau situaţiilor, cât realismul ideilor în dezbatere. Eroii „Păsării dintr-o altă zi" sunt în mai mică măsură *dramatis persoanae* şi mai mult personaje-etalon, întruchipări posibile ale unor diverse atitudini în faţa împrejurărilor. Ideea pe care piesa o acreditează este aceea că greşelile individului nu sunt scuzabile prin circumstanţe istorice. Singur individul este cel chemat să răspundă în faţa colectivităţii sau a propriei conştiinţe. Sentimentul culpabilităţii faţă de nişte întâmplări mai vechi, întâmplări care se înscriu exact într-o perioadă istorică, este pasărea care planează asupra acestei lumi, foşnetul zborului său tulburând în măsură inegală liniştea interioară a personajelor, producând în cele mai multe cazuri reacţii invers proporţionale cu vina. Tânăra Nuţa Dobrescu a fost cel mai puţin implicată în povestea evocată dar acum este cea mai chinuită de întrebarea: cum a fost posibil?

www.cimec.ro

În schimb un alt personaj - Anişoara - participantă activă şi cu rol principal la tot ceea ce s-a întâmplat cândva alungă „pasărea", sub scuza că n-a făcut decât „să îndeplinească sarcini". Altora, ca Levian, le provoacă chinuri neurastenizante, pe alții (Petriciu) îi trezeşte abia în ceasul al doisprezecelea, atunci când drumul în viață se apropie de stația terminus. Există şi categoria indiferenților (cei doi socri - în piesă) indiferenții atât la evenimente cât şi la rememorarea lor.

Istoria îşi are drumul său implacabil şi niciodată nu poate compare în fața unui tribunal. Indivizii, însă, sunt responsabili pentru actele şi atitudinile lor, care se pot numi curaj sau laşitate, demnitate sau tembelism, conştiință sau pasivitate. Când o piesă abordează asemenea teme, cu o deschidere totală asupra raportului esențial dintre individ şi istorie, este greu să recurgă la un „subiect" fiind obligată să se circumscrie modalității unui *theatrum mundi*, cu variante antagonice: lumea ca teatru, sau teatrul ca o lume. În piesa lui D. R. Popescu este vorba de o moarte (concretă) şi o naştere (tot concretă) simbolizând o trecere de la o lume a manechinelor (iresponsabile) la alta a oamenilor (responsabili), în condițiile în care noțiunea de libertate înseamnă înțelegerea necesității în planul larg al societății şi nu în planul îngust al individului, când instinctul de conservare - agresiv față de altă individualitate - devine act justificativ.

Pentru interpreți - regizori sau actori - „O pasăre dintr-o altă zi" nu este o piesă facilă. Din contra - structura sa incertă între simbol şi real, între general şi particular, (ne referim la perioadele istorice) între afirmație şi iluzie, obligă la o interpretare extrem de nuanțată, cu grija de a evita extremele, obligă la subordonare, dar totodată incită la libertatea de expresie artistică. Este ceea ce impune şi spectacolul clujean semnat de Alexa Visarion, unul dintre liderii noii promoții de regizori, care a gândit spectacolul într-un mod pe cât de adecvat, pe atât de personal, Pornind de la datele textului - acțiunea se petrece într-un internat şcolar - regizorul a declinat verbul a internaliza, internare, păstrând toate personajele în scenă, de la început până la sfârşit (găsind în scenografia lui Wittorio Holtier un excepțional factor complementar), având acel cadru de claustrare, în care indivi-

www.cimec.ro

zii sunt obligați la o dezbatere până la ultimele consecințe (o simplă asociere: în „12 oameni furioşi" eroii sunt închişi până la darea unui verdict), în care fiecare personaj (recte, fiecare ipostază posibilă) este analizat, descompus şi recompus, încadrat într-un tablou à la Mendeleev, pentru a da imaginea completă a unei situații istorice. Teatrul Național din Cluj dispune de actori excelenți, capabili - atunci când sunt incitați de un regizor cu idei - să acopere orice gamă de roluri, oricât de pretențioasă. Este ceea ce a făcut Gheorghe M. Nuțescu în Patriciu, întruchipare a ideii de individ înrobit egoismului şi - apoi - chinuit de remuşcări aproape mistice, Dorel Vişan (Ionescu) - cu umorul său atât de puțin gratuit - dând imagine pişicherismului mereu „la suprafață"; Victor Rozorea (Levian), cu greşala de a juca mai mult nevroza decât nevrozarea în fața unui acut sentiment de culpabilitate, fără a înceta însă de a fi tulburător; Silvia Ghelan (despre care reafirmăm că este marea actriță a generației sale), dând în rolul Anişoarei arhetipul carierismului ascuns în spatele principiilor; Ligia Moga (marea nedreptățită a ultimelor stagiuni clujene) strigând pe scenă nu chinurile naşterii unui copil, ci durerile facerii unei alte lumi; Anca Neculce Maximilian (Nuța), actriță care parcă s-a născut pentru acel personaj aspirând spre lumină, ce-l conține aproape fiecare piesă a lui D.R.Popescu; Ştefan Cristian Pisovschi (Isidor) apariție-simbol oscilând între grav şi umor; Melania Ursu (Florentina), Gheorghe Radu (Socrul), Rodica Daminescu (Soacra), cu toții la un înalt nivel profesional şi lăsând acea rară impresie că nu joacă ci oficiază un ritual de totală responsabilitate civică.

Modalitatea interpretativă impusă de Alexa Visarion este întru totul subordonată ideii, transcendentă implicațiilor psihologice, abundentă în metafore regizorale. Unele din aceste metafore sunt limpezi şi de efect, altele mai dificile, creând spectatorului mai puțin avizat impresia de încifrare. Este o impresie de primă instanță, pentru că efortul de gândire solicitat de regizor nu trebuie să fie prea mare pentru deconspirarea simbolurilor şi raportarea la nişte realități trăite. Piesele lui D.R.Popescu sunt, toate, deschise spre interpretări diverse. Cea aleasă de Alexa Visarion este una posibilă, având meritul

www.cimec.ro

de a fi în acord cu generoasa literatură a scriitorului clujean, o literatură mereu preocupată de marile probleme ale realității, extrăgându-şi ceva din dimensiunea profund-umanistă şi militantă a tot ce are mai bun arta noastră actuală.

(Revista *Familia*, nr.1/1972)

www.cimec.ro

Dan Micu
TARTUFFE

Spectacolul cu „Tartuffe" realizat de Dan Micu la Târgu-Mureş poate fi considerat o reuşită în cazul că acceptăm regizorului o totală libertate faţă de opera literară. Dacă spunem că Micu a făcut o nouă lectură a comediei lui Molière nu exprimăm decât o parte din adevăr, pentru că în fapt regizorul din Târgu-Mureş a văzut o altă piesă, aceleaşi personaje în alte relaţii conflictuale şi alte date caracterologice. Tartuffe nu mai este singurul purtător al răului, cel care înşeală buna credinţă a credulului şi onestului Orgon, ci expresia cea mai concentrată a unei lumi vicioase în totalitate. Astfel, Orgon devine un făţarnic calculat, în cunoştinţă de cauză cu planurile lui Tartuffe faţă de soţia sa, dar închide ochii în speranţa unui profit; în momentul „demascării" Elmira nu preîntâmpină intenţiile lui Tartuffe ci rupe o mai veche legătură, pentru ca în final să se arunce în braţele trimisului regal; Cleant este într-o perpetuă turmentare; Dorina deţine o suspectă autoritate asupra stăpânului casei, subjugat de nurii subretei; Damis, Valer sau Mariana nu sunt decât nişte novici pe calea făţărniciei şi impostur ii. De altfel „Tartuffe" în versiunea de la Târgu-Mureş se subintitulează „Făţarnicii", - titlu generalizator, ce pune sub acuzare nu doar personajul titular.

O altă disidenţă a spectacolului realizat de Dan Micu faţă de tradiţia montărilor cu „Tartuffe" constă în stilul de joc. S-a recurs la mijloacele spectacolului de bâlci, în care abundă bufonadele, iar cos-

www.cimec.ro

tumele (realizate de Romulus Peneş) parodiază - dintr-un unghi clovnesc - moda sfârşitului de secol XIX. Formula de spectacol, în egală măsură popular şi intelectual-parodic, slujeşte ideea adoptată de Dan Micu şi - totodată - prilejuieşte unor actori evoluţii excelente. Arhitalentatul Ion Fiscuteanu (Orgon) joacă într-o veritabilă cascadă de gag-uri, bine centrate pe o idee unitară; un ins viclean şi corupt, ascuns sub masca naivităţii, capabil de orice compromisuri pentru a-şi asigura bunăstarea. În interpretarea lui Mihai Gingulescu, Tartuffe este un ins posesiv şi grosier, aproape deloc disimulat, profitând nu de credulitatea, ci de carierismul lui Orgon. O prezenţă pregnantă în spectacol este şi Zoe Muscan care - la fel de refractară tradiţiei ca şi cei mai sus amintiţi - face o Dorina parvenită pe căi lăturalnice, figura cea mai autoritară în casa lui Orgon. Livia Gingulescu (Elmira), Marinela Popescu (Mariana), Fana Geică (Doamna Pernelle), Constantin Doljan (Cleant) şi Cornel Popescu (Domnul Loyal) s-au încadrat în măsură diferită, dar cu rezultate onorabile, stilului şi viziunii regizorale, în timp ce Petru Dondoş (Valer) s-a dovedit excesiv de timid, iar Ion Riţiu (Damis) a evoluat dezordonat şi fără priză la personaj.

Corect ar fi fost ca acest „Tartuffe" să nu fie semnat *de* Molière, ci *după* Molière. De fapt există pe afiş o timidă precizare: „versiune scenică de Dan Micu", menită să pună în gardă faţă de eventualele atacuri ale celor fideli textelor clasice. Versiuni moderne după mari opere clasice se fac în întreaga lume, la noi practica nu s-a adoptat, din care cauză şi încercarea lui Dan Micu surprinde şi - într-o oarecare măsură - intrigă. Poate că o mai deschisă afirmare a intenţiei de distanţare faţă de original ar fi constituit o punere în temă, fără echivoc, a soluţiei adoptate, autorul spectacolului ar fi lucrat mai ferm. Aşa însă, oricât am considera nelimitată libertatea regizorului faţă de opera literară originară, spectacolul are o notă de hibrid, chiar dacă relaţiile conflictuale sunt altele, chiar dacă tipurile sunt substanţial modificate, deoarece - căutându-şi o altă finalitate - a rămas sub comanda literei textului molièresc.

(Revista *Familia*, nr.1/1975)

www.cimec.ro

Dan Micu
JOCUL VIEȚII ŞI AL MORȚII ÎN DEŞERTUL DE CENUŞĂ

În dramaturgia lui Horia Lovinescu drama de idei ocupă locul cel mai întins şi cel mai important, chiar dacă uneori - cu precădere în perioada de început a activității sale literare - elementul psihologic părea predominant. „Citadela sfărâmată" sau „Moartea unui artist" sunt drame psihologice şi sociale, dar găsim în ele suficiente meditații asupra existenței şi condiției umane pentru a le circumscrie teatrului de idei şi pentru a aprecia înalta lor intelectualitate (ca de altfel şi în drama istorică „Petru Rareş"). Dar există o categorie de scrieri, a căror pondere în dramaturgia lovinesciană tinde să devină preponderentă, piese-parabole al căror obiect de cercetare este destinul omenirii. „Hanul de la răscruce" a deschis seria cu peste douăzeci de ani în urmă, „Omul care şi-a pierdut omenia" şi „Paradisul" au continuat-o iar acum o întregeşte „Jocul vieții şi al morții în deşertul de cenuşă". (Ordinea este cea a reprezentării nu a scrierii, aceste piese găsindu-şi inexplicabil de rar şi de greu loc pe afişele teatrelor). Emanație a unei conştiințe ce vibrează în fața unor grave întrebări privind soarta omenirii, a civilizației contemporane, aflate sub amenințarea unor pericole reale, în ele întâlnim toate componentele, contradictorii sau complementare, ale vieții omului în acest frământat veac XX: spaimă şi încredere, turpitudine şi măreție, suferință şi bucurie, abandon şi luptă, totul într-o unitate inseparabilă, ca ele

www.cimec.ro

mentele chimice într-o reacție de sinteză. „Jocul vieții şi al morții în deşertul de cenuşă" ne propune o ipoteză cu grave reverberații în conştiință: elementul vital într-un spațiu catastrofic, trecut prin potopul de foc creat de civilizația contemporană pentru propria sa distrugere. În deşertul de cenuşă astfel produs s-a mai păstrat o singură celulă de umanitate, o familie ce reproduce prin structura morală a componenților săi coordonatele esențiale ale defunctei societăți. Tatăl este un bătrân vicios şi poltron, lipsit de demnitate şi de sentimentul valorilor. Fiii săi Abel şi Ken (Cain) întruchipează pe de o parte aspirația spre puritate, spre perfecțiunea morală, proiecție a aspirațiilor ideale ale omului cultivate până în imperiul sterilității; pe de altă parte - existența instinctuală, agresivă până la amoralitate, dar vitală şi virilă, capabilă nu numai de dominare, ci şi de perpetuare. S-a mai ataşat acestei entități mitice Ana, femeia menită să poarte rodul ce va însemna momentul adamitic al unei noi umanități.

Întâlnim în aceste personaje ipostazieri ale atitudinilor extreme ce domină existența umană. Cu oameni ca Abel catastrofa n-ar fi avut loc, pentru că piatra de boltă a existenței lor este bunătatea, sufletul lor - purificat prin lungi introspecții - a lepădat balastul instictelor, râvnind spre o existență edenică. În schimb, fără Cain viața nu s-ar mai perpetua. În lungile campanii, el a învățat nu numai să omoare, dar mai ales a învățat să nu vibreze la nici un sentiment, până şi actul procreerii fiind la el rezultatul unui instinct agresiv. Cuplul dihotomic al fraților pare să fie un motiv predominant în dramaturgia lui Horia Lovinescu: Petru şi Matei în „Citadela sfărâmată", Vlad şi Toma din „Moartea unui artist", Sergiu şi Mihai din „Ultima cursă", sau cuplul antinomic însă inseparabil al omului şi umbrei sale (Manole-Elonam) din „Omul care şi-a pierdut omenia". De fiecare dată unul este purtător al armoniei şi luminii, altul al tenebrelor demonice, căpătând însă în „Jocul vieții şi al morții..." o complexitate sporită, prin instabilitatea hotarului dintre bine şi rău, prin contradicția dialectică încorporată în fiecare din cele două ipostaze. Atât puritatea incapabilă de a face rău speciei, dar şi de a o perpetua, cât şi agresivitatea ce declanşează catastrofa dar dispune şi de capacitatea de a

www.cimec.ro

reînnoda firul existenței poartă plusurile şi minusurile unor atitudini-limită ale contemporaneității. Acolada acestora este Tatăl. Lipsit de demnitate până la bufonadă, murdar în vorbă şi gând, cu o atavică înclinație spre rău, el poartă în sine şi o aspirație ancestrală spre pacea universală, visând - în cele mai intime momente ale existenței sale - ținuturi paradisiace, în care leii dorm pe pântecele căprioarelor, cenzurează asemenea gânduri taxându-le drept tâmpenii, dar nu poate scăpa de ele pentru că sunt o emanație a înseşi plămadei sale. Simbol al umanității ce poartă în sine pericolul autodistrugerii, dar şi iluzia fericirii, Tatăl este de asemeni o expresie contradictorie, fiecare dintre fii moştenindu-l firesc.

Oricât ar părea de straniu, dată fiind marea diferență de registru, piesa lui Lovinescu prezintă subterane raporturi de consubstanțialitate cu una dintre capodoperele dramaturgiei absurdului - „Tango"-ul lui Mro ek - determinate nu numai de unele elemente conflictuale, ci şi de fondul ideatic: impactul dintre idealismul steril şi pragmatismul agresiv. În timp ce dramaturgul polonez aruncă o lumină grotescă asupra societății într-un anumit grad al dezvoltării sale, la Lovinescu viziunea este gravă iar impactul se produce dincolo de o situație limită, pe tărâmul ireversibilității. Aici bufonada este rudimentul unei existențe, pe când în piesa lui Mro ek este însuşi modul de existență. De aceea aprecierea dată de N.Manolescu „Jocului vieții şi al morții..." - de apocalipsă bufonă - obligă la unele rezerve, adjectivul din această sintagmă căpătând o pondere exagerată. De altfel spectacol lui Dan Micu şi jocul lui George Constantin, excelentul interpret al Tatălui, aduc corecțiile necesare. Bufonadele sfârşesc prin a îngheța zâmbetul pe buze, atât personajului cât şi spectatorului, iar cea mai mare dintre ele, crucificarea, se converteşte într-un grav simbol al sacrificiului fără eficiență. Existența celorlalte personaje este de la început până la sfârşit gravă: atât tristețile ontologice ale lui Abel, născute din neputința de a fi pus lumea de acord cu propriile proiecții ideale, fin distilate de Alexandru Repan, cât şi întruchiparea malefică, riguros articulată în sobra şi exacta interpretare a lui Ştefan Sileanu. Iar Dana Dogaru, amestec de ingenuitate şi etern

www.cimec.ro

feminin, a dat Anei putere de simbol al vieții. Însumând aceste valori, spectacolul lui Dan Micu, în cadrul scenografic al lui Mihai Mădescu, a căpătat rezonanțe tragice, intense. Nu doar în momentele succesive ale dispariției personajelor. Tatăl se sinucide pentru că trebuia s-o facă dat fiind eşecul existenței sale, asasinarea lui Abel trebuia să se producă dată fiind ineficiența modului său de a vedea lumea, iar Cain trebuia să plece pentru a face loc noului fir de viață. În fața acestor propuneri ale textului, spectacolul - după ce a fost şi dezbatere şi avertisment - sfârşeşte prin a se prosterna în fața miracolului vieții, momentele sale sumbre şi grave organizându-se în cele din urmă în fața singurei raze de lumină.

(Revista *Familia*, nr. 1/1980)

www.cimec.ro

Dumitru Chirilă

Alexandru Tocilescu
CONCURS DE FRUMUSEȚE

După ce a fost jucată la mai multe teatre din țară, comedia lui Tudor Popescu „Concurs de frumusețe" se joacă în Bucureşti, într-un foarte bun spectacol realizat de Alexandru Tocilescu pe scena Teatrului de comedie. Este o fericită întâlnire între unul dintre autorii la ordinea zilei, angajat în sensul cel mai deplin al cuvântului în actualitatea imediată, un regizor cu mare personalitate şi poate cel mai înclinat spre comedie din tot ce a produs în vremea din urmă şcoala românească de regie şi o echipă de excelenți actori obligați multă vreme să evolueze sub cotele talentului lor şi nu odată la periferia genului pe care ar trebui să-l cultive prin profilul teatrului. S-a mai prezentat la această fericită întâlnire scenografa Anca Pâslaru, ale cărei realizări din ultima vreme certifică un talent de autentică vocație. La o asemenea confluență de forțe artistice nu putea rezulta decât un spectacol de aleasă factură, cu mare priză la public prin forța satirică ce-l combustionează şi prin verva scenică, fantezia debordantă şi finețea cu care a fost realizat.

Față de variantele anterioare, textul se prezintă în spectacolul bucureştean cu unele transformări, vizând mai ales esențializarea sa, renunțarea la nişte explicitări superflue şi nu de puține ori prin augmentarea dialogului şi înmulțirea poantelor, deşi s-au podus şi modificări mai greu de înțeles, ca de pildă retrogradarea tovarăşului Ana-

www.cimec.ro

tol (personajul central) dintr-un post suspus în ierarhia urbei la acela de responsabil cu spațiile verziu, schimbare ce rămâne fără efect în substanța piesei, pentru că nu titulatura birocratică a insului are vreo importanță, ci faptul că el şi consoarta, cu sprijinul zelos al subalternilor, folosesc puterea (multă, puțină, nu contează) în mod abuziv, că în preajma sa proliferează minciuna interesată, traficul de influență, laşitatea şi diverse alte forme de degenerescență morală. Lumea în care vrea să se refugieze Anatol şi clanul este una închisă, izolată de viața adevărată şi unde se pot lua măsuri aparent necontrolabile de către opinia publică. Decorul conceput de Anca Pâslaru serveşte de minune această idee. Un ştrand acaparat de familia Anatol, mărginit de ziduri înalte şi unde e de presupus că se poate pătrunde doar cu bilete speciale delimitează un spațiu închis unde fauna piesei îşi consumă tabieturile dar mai ales se izolează, se rupe de viață, de lumea adevărată, creându-şi un spațiu iluzoriu fortificat. Aici se concep planuri tenebroase, se definitivează tactica şi strategia aplicării lor, se încearcă alianțe şi şantaje, aici - în costum de baie şi papuci - oamenii îşi permit să fie chiar sinceri, nedisimulându-şi scopurile ocultе, dar mai ales aici se trăieşte cu frica în oase pentru că, paradoxal, oamenii aceştia sunt bântuiți de tot felul de temeri, în ciuda aplombului şi a aparentei încredei în propria infailibilitate: teama de nereuşită, teama de a nu leza interesele unora cu apucături similare dar mai suspuşi, teama de prăbuşire etc. Atmosfera îmbibată de teamă constituie meritul de căpetenie al spectacolului realizat de Tocilescu, indicând atitudinea față de evenimentele piesei.

Sursa comicului din piesa lui Tudor Popescu - discrepanța între deriziunea scopului (câştigarea prin potaia casei a locului prim la un concurs de frumusețe canină) şi duritatea mijloacelor (mergând până la tentativa de distrugere a unui om) - a fost excelent exploatată în spectacol. Acest spațiu al intereselor mărunte, al abuzului, cameleonismului, laşității şi poltroneriei a fost populat cu o galerie de tipuri foarte bine articulate. Pentru atotputernicul Anatol, Silviu Stănculescu a compus masca indiferentului, a omului care mimează detaşarea de evenimentele mărunte, dar care urmăreşte cu ochi vigi-

www.cimec.ro

lent tot ce se întâmplă, condus fiind de o deviză lapidară: „Eu n-am voie să pierd!" Consoarta sa, tovarăşa Didi, „puterea executorie" care conduce nemijlocit bătăliile, are în Liliana Ţicău o interpretă ce mânuieşte cu finețe mijloacele de caricaturizare, în timp ce zelosul Urechel, cel ce s-a adaptat irecuperabil biotopului nociv al dosarelor tenebroase şi culiselor imunde, şi-a găsit în Cornel Vulpe un interpret de zile mari, poate elementul cel mai pregnant, mai plin de vervă satirică şi forță demascatoare din întregul spectacol. Aurel Giurumia (Macarie), Gheorghe Şimonca (Blându) şi Candid Stoica (Panait) alcătuiesc, cu har şi umor, echipa de juraţi, iar Constantin Băltăreţu îl joacă cu echilibru interior şi seninătate (sub pojghița de naivitate) pe Tudor, cel amenințat cu „desființarea". Şerban Celea, în rolul lui George, elementul cel mai lucid şi cu spirit critic din casa Anatol, este un interpret care practică un comic cerebral, cu adresă directă, iar studenta Magda Catone face proba unor calități certe în portretizarea prearâzgâiatei Mariana, odrasla crescută după chipul şi asemănarea familiei.

Înzestrat cu un simț aparte al comediei, pigmentând acțiunea scenică cu o coloană sonoră ea însăşi generatoare de umor (aici operează mai ales demonul parodic), recurgând la o mişcare scenică niciodată pleonastică, ci mereu complementară cuvântului, inventând gaguri cosubstanțiale acțiunii, imprimând interpreților bucuria jocului, Alexandru Tocilescu dă cu acest spectacol încă un examen de talent, dar şi de aderență la dramaturgia românească de actualitate, unde locul lui Tudor Popescu este din ce în ce mai eclatant.

(Revista *Familia*, nr.12/1980)

www.cimec.ro

Alexandru Tocilescu
HAMLET

Spectacolul lui Alexandru Tocilescu începe cu o pantomimă în care cei ce urmează să interpreteze personajele piesei „Hamlet" – întruchipează chiar finalul piesei: duelul şi rănirea protagonistului. În acest moment intră un ins îmbrăcat în negru, cu o ținută ce indică întru totul un om al zilelor noastre şi care, cu gesturi energice, va scoate din scenă interpreții pantomimei, va urca la un pian aşezat în planul îndepărtat al scenei şi va da semnalul de începere, de adevăratul început al spectacolului. Insul în negru nu este altul decât pianistul Dan Grigore - transformat din comentator în părtaş al spectacolului – iar intrarea sa în acest mod ne pune de la început într-un soi de complicitate cu realizatorii: ceea ce se va vedea nu este viață adevărată, este o poveste născocită de William Shakespeare şi înfățişată de trupa Teatrului Bulandra, poveste care trebuie să fie mai adevărată decât viața însăşi, pentru că poate să pătrundă mai adânc decât îi stă în puteri ochiului nostru când priveşte un crâmpei din realitatea vieții. Este un pact între realizatori şi spectatori prin care ultimii sunt solicitați să asiste la un fapt de artă înțeles ca o formă superioară şi esențializată a vieții. Declarându-se supus al textului shakespearean (intrând de la bun început în conflict cu Jan Kott care scria că „Hamlet nu poate fi jucat în întregime fiindcă ar dura aproape 6 ore") din care nu şi-a permis să elimine mai nimic, Tocilescu îşi asumă toate libertă-

www.cimec.ro

țile considerate necesare pentru respectarea pactului încheiat, dar pe care le foloseşte cu maximă responsabilitate, epurând spectacolul de extravaganțe, efecte şocante dar exterioare programului estetic sau de suprapuneri pleonastice între text şi imaginea scenică. Probă a deplinei maturități artistice, spectacolul lui Tocilescu (al lui Tocilescu, al lui Ion Caramitru, al lui Dan Jitianu, al lui Dan Grigore şi al celorlalți) degajă o simplitate extremă, facilitându-şi astfel accesul la esență.

În atât de faimoasele, des citatele şi aplicatele (dar mult amendabilele) comentarii ale lui Jan Kott despre Shakespeare, poarta propusă pentru intrarea în universul hamletian este Politica, în viziunea teoreticianului polonez textul shakespearean conținând sumedenie de corespondențe cu actualitatea, pe care le detectează cu sagacitate. Tocilescu însă intră în Elsinor prin trei porți: Filosofia (Etica), Politica şi Arta.

Filosofia. Hamlet a fost văzut îndeobşte ca o întruchipare a nonacțiunii, repetata amânare a actului punitiv, menit să răzbune moartea tatălui aşezându-l sub eticheta de abulic. O înțelegere superioară i-a conferit personajului shakespearean nimbul de căutător al adevărului. „Ezitarea lui Hamlet – spune Tudor Vianu – nu provine din slăbiciunea voinței, cât din faptul că convingerea lui cu privire la crima regelui Claudius n-a dobândit întreaga ei consistență", acelaşi gânditor considerând că întreaga operă este „drama depistării unei crime". În spectacolul de la Teatrul Bulandra se avansează ipoteza că Hamlet nu are nici un dubiu asupra crimei şi criminalului, chiar scena întâlnirii cu fantoma tatălui ucis putând fi înțeleasă ca proiecția unei convingeri preexistente. Dilema lui Hamlet nu este de a se convinge dacă e sau nu vinovat Claudius, ci dacă răzbunarea are sau nu un sens. Intelectual prin excelență, adică înclinat să-şi treacă actele prin filtrele gândirii, nefericitul prinț ezită să adauge la lanțul crimelor ce-au însângerat tronul Danemarcei încă una, convins că în ordine morală ea nu ar avea nici o justificare, nu s-ar dovedi capabilă să înscăuneze armonia după care mintea sa cultivată, activă şi superioară tânjeşte. Pedepsirea lui Claudius ar fi un act exclusiv politic, omul politic – o spune şi Cioran – este plămădit din ură şi din faptă, în timp ce sub-

www.cimec.ro

stanța filosofului e meditația și iubirea. Atâta vreme cât rămâne în sfera sa, Hamlet este conștiința acuzatoare, terorizantă pentru Claudius - ce-l apăsa de povara crimei, ca și pentru regina Gertruda - crucificată între feminitatea neînfrânată și culpabilă, pe de-o parte, și dragostea maternă, latentă dar acuzatoare pe de altă parte. Moartea îi egalizează. Ucigându-l pe Claudius, Hamlet coboară la condiția acestuia, abdică de la principiile etice supreme, violează ordinea morală eternă. În aceasta constă - esențialmente tragismul său.

Politica. Refuzând alegoriile și actualizările mai mult sau mai puțin nimerite, Tocilescu realizează pe una din coordonatele importante ale spectacolului un eseu despre putere. Mobilul operei shakespeariene este lupta pentru tron, adică pentru putere. Accesul lui Claudius la putere este de două ori ilegitim: o dată pentru că a obținut-o prin crimă și uzurpare, a doua oară pentru că este un stăpân incompetent. A ajuns la putere prin uzurpare și o exercită prin impostură. Despre fratele, predecesorul și victima sa - Hamlet bătrânul - aflăm că a fost un un rege bun, în timp ce el, Claudius, are o funcție exclusiv distructivă. Pentru el puterea e scop, un mijloc de întărire și apărare a țării sale și pentru binele supușilor. Ilegitimitatea puterii generează despotism, Hamlet, Ofelia, Laertes, Gertruda și în cele din urmă chiar Claudius sunt victimele acestei situații anormale, victima finală și capitală fiind Danemarca însăși transformată în închisoare, supusă putreziciunii, incapabilă să se mai opună tânărului rege norveg să apere ceea ce regele Hamlet cucerise. Fortinbras nu este pentru Danemarca soluția izbăvitoare ci profitorul prăbușirii ei. Devitalizată și destabilizată de despotism, țara devine o pradă ușoară pentru agresor, fiind de presupus că sub stăpânirea lui nu se va reveni la starea de normalitate ci va continua dezintegrarea.

Arta. Despre pasajele din Hamlet în care Shakespeare (vezi discuțiile personajului titular cu actorii) își expune concepția despre teatru s-a scris și s-a vorbit mult, ca de altfel și despre alte idei pe aceeași temă prezente în multe din operele sale. Nicăieri însă ca în Hamlet Shakespeare nu acordă artei (în speță teatrului) o funcție dramatică atât de importantă, ea fiind chemată să joace rolul revelatoru-

www.cimec.ro

lui care dă pregnanță unor imagini (realități) existente în stare latentă, dar la care ochiul nu are acces. Înscenarea unei piese în care regele ucigaş să se recunoască şi să se demaşte nelegiuirea devine în spectacolul de la Bulandra argumentul pentru a chema în ajutor arta nu doar ca mijloc de expresie, ci ca ferment al vieții. Arta este, în accepția spectacolului, oponentul puterii, nu doar prin faptul că denunță pe „uzurpatorul-impostor", dar mai ales prin tendințele divergente. Puterea tinde spre monolog, spre aservirea şi reducerea la o ordine totalitară a realității, în timp ce arta tinde spre dialog, spre contradicție şi libertate. Ele îşi dispută realitatea, dar în timp ce puterea vrea să şi-o asume, arta vrea să o slujească. Construit pe ideea lumii ca teatru, Hamlet-ul lui Tocilescu nu doar compară cei doi termeni, ci îi tratează într-o deplină interferență. Motivele din lumea artei sunt multe şi abil folosite. Am amintit deja de rolul muzicii lui Dan Grigore, care nu se mulțumeşte să comenteze acțiunea, să pună accentele cuvenite pe varii momente, ci se integrează acțiunii, devine participant, substituindu-se unor personaje (Fantoma, de pildă), dialogând cu altele, anticipând evenimentele etc. Dialogul dintre pianul lui Dan Grigore şi flautul lui Hamlet-Caramitru constituie unul din momentele de desăvârşită frumusețe ale spectacolului, ca şi acela în care Hamlet îi primeşte pe Rosencratz şi Gildenstern aflându-se la pian alături de Dan Grigore, deci într-o lume a lui , protejată, inaccesibilă celor doi, obligați să-l strige ca de la o mare distanță. O altă inserție a artei o produc cei doi clovni (şi gropari), cu funcții multiple în spectacol: expresia conştiinței ultragiate a eroului, metaforă a nebuniei, materializare a „oglinzii" pe care arta trebuie să o țină în fața lumii. Hamlet însuşi are momente în care îşi pune, cu discreție, masca clovnului, iar momentul final - când trupul său e scos din scenă tot de cei doi clovni, pe motivul muzical adecvat din „La strada" lui Fellini reprezintă sublimarea sa în Artă.

Organizată cu rafinament şi cu înțelegerea perfectă a funcționalității de către Dan Jitianu - care a imaginat un spațiu amplu, pe mai multe nivele (spațiul principal de joc fiind acoperit cu un material lucios, în acelaşi timp oglindă a evenimentelor dar şi eşichier pe care

www.cimec.ro

destinul îşi plimbă piesele, populat cu puține piese de mobilier dar de o pregnanță desăvârşită în îndeplinirea funcției de indicare a locului şi de creare a atmosferei), „arena" sălii de la Grădina Icoanei găzduieşte unul din spectacolele-eveniment ale momentului, moment care nu prea ne răsfață cu realizări memorabile. Echipa lui Alexandru Tocilescu, - din ai cărei membri, pe unii i-am amintit deja şi lângă care, înainte de a ne opri asupra distribuției amintim pe cei doi creatori ai costumelor, Liana Mantoc şi Niculae Ularu, pentru remarcabila capacitate de portretizare - ne întăreşte încrederea în resursele teatrului românesc, în magma sa care fierbe în adâncuri şi care din când în când oferă asemenea superbe erupții.

Pentru Ion Caramitru acest rol este un moment de vârf al carierei. Interpret cerebral prin excelență, Caramitru a întruchipat un Hamlet de mare complexitate intelectuală, dovedindu-se nu doar un slujitor ci şi un animator al concepției regizorale „funcționând" perfect atât în înfățişarea poveştii cât şi în sensibilizarea nervurii ei ideatice. Meditativ şi lucid, sarcastic şi înțelegător, e un dramatism transparent uneori, „clovnizând" în registru tragic alteori, Hamlet-Caramitru îşi poartă destinul cu conştiința demnității umane şi cu demnitatea marii arte. Febrilitatea interioară a personajului este cea a unui mare revoltat, manifestarea exterioară a unui înțelept care evaluează lucid raporturile dintre el şi lume, fără să-i poată ignora ascendentul. Agresivitatea acesteia nu-l doboară, ci îl întristează. Nu ştie să urască, dar ştie foarte bine să disprețuiască. Un contrapunct de mare efect îl produce Constantin Florescu, interpretul lui Claudius, autor al unui portrez grotesc de mare expresivitate. Personajul său are agresivitatea firavului, temerile parvenitului, viclenia primitivului, totul topit în componența unui soldățoi fără scrupule. Lângă el, Ileana Predescu joacă cu distincție ipostaza de noblețe pângărită a Gertrudei, amestec de instinct vital şi sentiment al culpabilității. Elegant în ținută, grotesc şi malefic în funcțiile asumate, Polonius are în Ion Besoiu un interpret sigur, stăpân pe mijloacele de exprimare. Inegală în totalitatea spectacolului, dar excelentă în scenele fundamentale, Mariana Buruiană face din Ofelia victima cea mai fragilă a unui mecanism

www.cimec.ro

inexorabil. Nemărturisind decepția pentru evoluția unui actor, altfel excelent, - Florian Pittiş în Laertes, e aflat parcă într-o stare de uluială şi neîncredere în ceea ce i se cere să facă. Un Horațio leal şi adânc sensibilizat de destinul stăpânului şi prietenului realizează Marcel Iureş, iar Rosencrantz şi Gildenstern - trepăduşi fără conştiință şi convingeri, mediocri până-n măduva oaselor, au fost înfățişați ca atare de Gelu Colceag şi Ion Lemnaru. Amintind că grupul actorilor - Mihaela Juvara, Adrian Georgescu, Sandu M. Gruia şi Ionel Mihăilescu - a căpătat în spectacol locul şi funcția cuvenite, ne grăbim să subliniem evoluția de excepție a celor doi clovni-gropari, Valentin Uritescu şi Ion Chelaru, primul mai ales făcând încă o dată dovada unor însuşiri de adevărat virtuoz, cu rol determinant în îndeplinirea sarcinilor scenice conferite acestor personaje. Claudiu Stănescu (chiar dacă dovedeşte unele incertitudini în întruparea lui Fortinbras), Constantin Drăgănescu (un Osric fin caricaturizat), Răzvan Ionescu (Marcelus), Ion Cocieru (Bernardo), Nicolae-Luchian-Botez (Voltimand), Mihai Vasile- Boghiță (Cornelius), Dumitru Dumitru (Gentilomul), Mircea Gogan (Un preot), Florin Chiriac (Francisco) asigură omogenitatea şi curgerea firească a spectacolului, unul dintre acelea destinate să-şi perpetueze memoria prin timp şi să rămână termen de comparație pentru cei ce se vor încumeta pe viitor la o asemenea aventură a spiritului şi a talentului.

(Revista *Familia*, nr. 2/1986)

www.cimec.ro

Valeriu Moisescu
MIZANTROPUL

Biograful fundamental al lui Molière rămâne Bulgakov, nu pentru că ar fi întreprins exhaustive cercetări documentare (din acest punct de vedere el nu face decât compilații), ci pentru că, grație afinităților elective, s-a simțit solidar cu marele înaintaş, a trăit experiențe similare care i-au înlesnit înțelegerea perfectă a stării de spirit în care Molière şi-a creat fiecare operă. „Viața domnului de Molière" pe care a scris-o, ca de altfel şi piesa „Cabala bigoților", este impregnată puternic de experiența personală, ceea ce explică excepționala capacitate de revelare a dramei creatorului, a eternului său conflict cu o societate opacă, roasă de invidii, gata oricând să organizeze coaliții împotriva omului de geniu. Eroul evocării sale se află într-un permanent război de apărare, atât în planul existenței sociale, cât şi al celei afectiv-individuale, în acest context raporturile cu puterea ocupând un loc central. Chiar dacă Molière a căutat adeseori adăpost în spatele tronului pentru a para atacurile aristocrației sau bisericii (având din acest punct de vedere un dram de noroc mai mult decât biograful său, atacat din cel mai înalt punct al autorității prin acea faimoasă scrisoare a lui Stalin către Bill-Beloțerkovski prin care „maculatura antirevoluționară a lui Bulgakov a fost trecută la index ca şi autorul de altfel) existența i-a fost dramatică. Bulgakov a cunoscut perfect condițiile psihologice în care s-a aflat Molière când şi-a scris

www.cimec.ro

piesele. Ajungând la „Mizantropul", el nota: „Era o piesă despre un om onest, protestând împotriva minciunii, mediocrității, a bârfelilor şi nedreptăților şi, desigur, din cauza aceasta un însingurat. Doctorul curant al lui Molière ar fi trebuit să studieze cu atenție această operă: în ea, neîndoielnic, se oglindea starea psihică a pacientului". Nu ştim în ce măsură doctorul Mauvilain, în mâinile căruia dramaturgul şi-a încredințat sănătatea, a utilizat datele furnizate de piesă, dar o face – la peste trei secole distanță – cu deosebit succes, regizorul român Valeriu Moisescu, într-un spectacol de excepție pe scena Teatrului Bulandra.

Valeriu Moisescu îşi construieşte spectacolul pe premisa că eroul piesei, Alceste, ar fi Molière însuşi şi toate evenimentele care îl privesc, conflictele, anxietățile, suferințele, speranțele, deziluziile sau răzvrătirile cuprinse în operă şi-ar găsi corespondent (sau ar fi plauzibil să-şi găsească) în viața autorului, plasându-se în zona meditațiilor pe marginea locului şi rostului individului de geniu în raport cu o societate ce se dovedeşte de regulă ostilă. Iar prin mutarea locului acțiunii din locuințele private în interiorul unui teatru, obiectul meditației se particularizează, capătă concretețe şi se încadrează într-o atmosferă specifică. În acest spațiu Molière este tot atât de acasă ca Alceste într-un salon, iar demonstrația regizorală îşi găseşte câmpul adecvat de desfăşurare, cu atât mai mult cu cât scenografa Nina Brumuşilă a dat tuturor elementelor componente o expresivitate cu totul remarcabilă. În afara pieselor de decor ce marchează spațiul teatral de „dincoace" de cortină – scena din scenă, culisele, cabinele – el este populat de nişte panouri purtătoare de oglinzi în a căror ape personajele se reverberează iar disputa lor se amplifică. Scena Teatrului Palais-Royal reprodusă pe cea a Teatrului Bulandra este străbătută de curenții înalt tensionați ai spiritului cercetător, polemic, novator ce caracterizează acest remarcabil spectacol.

Plasând în centrul acțiunii din „Mizantropul" nu un individ oarecare – fie el de mare inteligență şi noblețe sufletească – ci un creator de geniu (care nu-şi depăşeşte semenii doar prin rectitudinea morală, ci şi prin natura preocupărilor) supus mizeriilor existenței cotidiene, Valentin Moisescu dă noi dimensiuni cunoscutei opere mo-

www.cimec.ro

liereşti. Conflictul acestuia cu colectivitatea capătă un plus de semnificaţii, până şi frământările amoroase înscriindu-se în zona incompatibilităţii dintre spiritele plasate la altitudini diferite, de unde şi perspective diferite asupra lumii. Din punctul său de observaţie, Alceste (Molière) are o altă percepţie a realităţii, minciuna, bârfa, poltroneria şi tot ceea ce constituie biotopul omului comun însemnând pentru el surse de poluare a existenţei. În aceste condiţii, chiar şi dragostea nu e decât unul din canalele prin care colectivitatea îl agresează, îl tulbură şi-l abate din drumul firesc. Este, de fapt, vorba despre conflictul ireductibil dintre Unicat şi masa oamenilor comuni. În faţa tendinţei absorbante a acesteia, Unicatul opune rezistenţă, luptă pentru salvare, care nu se poate înfăptui decât prin refuzul alinierii. La rândul său, masa răspunde cu intensificări ale asaltului şi slăbiri ale poziţiei oponentului prin trecerea în categorii ale anormalităţii, cel aflat în asemenea situaţie, cel care respinge poncifele şi ocoleşte locurile comune fiind taxat nebun, ţicnit, bizar sau... mizantrop. În plan strict uman eroul e vulnerabil, - căci ce altceva sunt gelozia, enervarea, supărările decât zămisliri ale slăbiciunilor? - dar de fiecare dată el are un refugiu inaccesibil prigonitorilor, care este *arta*, zona sa de împlinire, domeniul peste care e suveran. Aplauzele ce se aud din când în când *lui* îi sunt adresate, îl disting de *ceilalţi*, au un efect regenerator şi îi întăresc conştiinţa propriei valori. În acest context se consumă conflictul propriu-zis, ceea ce ţine de relaţia Alceste-Celimen, dragostea capabilă nu numai să mişte soarele şi alte stele ci şi oamenii cei mai îndărătnici, mai abstraşi cotidianului sau existenţei comune. Celimena nu îl chinuie pe Alceste în virtutea unui program, nu de carenţe de caracter e vorba, ci de impulsuri inconştiente ce ţin de natura sa feminină, care o împiedică să se disperseze de liota admiratorilor, ale căror graţioase asalturi îi alimentează orgoliul. Alceste este o victimă în măsura în care dragostea sa este deplină, sinceră, incapabilă de orice compromis. Or, pe Celimena tocmai absolutul acestei iubiri o înspăimântă, idealitatea ei fără fisură. Nu se simte capabilă de acest preaplin, preferând indecizia, piruetele, spaţiul de manevră, refuzând să se închidă în turnul exclusivului, în timp ce

www.cimec.ro

pentru Alceste acest exclusivism înseamnă spațiu securizat. „Mizantropul" în varianta propusă de Valeriu Moisescu se dovedeşte o întreprindere nu numai plauzibilă, dar cu reale capacități de potențare a valorilor operei molieresti, de adâncire şi diversificare a datelor eroului central, chiar dacă uneori regizorul este obligat la mici bătălii cu textul, acesta fiind în general docil, dar având şi momente de rezistență față de noile directive. Fermitatea gândirii regizorale are, în cele din urmă, câştig de cauză, sprijinită şi de o distribuție excelentă care o urmează cu deplină comprehensiune şi totodată o propulsează prin talent, conştiință profesională şi ținută intelectuală. Indiscutabil, cu rolul din „Mizantropul" Virgil Ogăşanu atinge un moment de vârf al carierei. Cu un joc în care ironia de foarte bună calitate este proeminentă iar umorul este folosit cu măsură şi mai ales cu rost bine definit, valorosul actor de la Bulandra ştie să dea personalului complexitate, să-i orchestreze stările, care se dublează şi se sprijină reciproc, chiar dacă uneori par contradictorii. Tristețile sunt îndulcite de conştiința valorii, puținele momente de bucurie sunt alungate de premoniția mizeriilor de tot felul. E limpede că interpretul nutreşte pentru Alceste al său o mare simpatie şi uneori compasiune, dar se şi amuză pe seama înclinației lui spre arțag. Mereu în căutarea unui loc „în care un om de onoare poate viețui", intrigat de perfidia şi ipocrizia ascunse sub veşmintele de mătase şi perucile pudrate, Alceste caută cu obstinație salvarea în dragoste, acolo unde de fapt e mai expus ca oriunde. Pentru că Celimena - aşa cum ne-o prezintă Irina Petrescu - e un ghem de contradicții cărora li se supune când cu drăgălaşă perfidie, când cu docilă slăbiciune, când şi cu una şi cu alta. Prea femeie pentru a rezista ispitelor şi prea inteligentă pentru a nuşi justifica fiecare gest sau pentru a nu respinge orice reproş, Celimena deschide în sufletul lui Alceste răni adânci, pe care tot ea le alină pentru ca în clipa următoare să le redeschidă cu grațioasă cruzime. Confruntările celor doi interpreți amintesc ciocnirile amnarului cu cremenea. Sar scântei. Excelentă se dovedeşte şi Mihaela Juvara în rolul Arsinoe, ale cărei intrări în scenă seamănă cu o năvală de aer rece pe o uşă deschisă în vreme de viforniță. Expresie a unei feminități

www.cimec.ro

degradate, urând pe cei din jur pentru ceea ce de fapt ar trebui să reproşeze timpului, Arsinoe şi-a profilat fiinţa pe împrăştierea de venin, din ipocrizie şi-a făcut scut şi din felonie crez, toate aceste trăsături fiind exprimate cu vehemenţă de interpretă, dar fără nici un dram de ostentaţie, admirabilă în naturaleţea unei denaturări. La acelaşi înalt nivel artistic stă şi interpretarea lui Florian Pitiş în Philinte, insul cu simţ al relaţiilor sociale, dar fără carenţele morale frecvente, înţelegător al actelor şi simţămintelor prietenului său Alceste, însă fără intensitatea de simţire (şi de sublimă nebunie) a acestuia, doar cu un bine chibzuit scepticism redat cu apreciabil rafinament. Ion Besoiu este Oronte, autorul de sonete, îndrăgostit de Celimena, principal factor destabilizator al echilibrului sufletesc al lui Alceste. Un pic de talent într-o baie de superficialitate, un dram de farmec într-o mare aroganţă, câteva vorbe istete într-o avalanşă de banalităţi - iată personajul conturat de Ion Besoiu cu peniţă exctrem de fină. Cei doi marchizi - Acaste şi Clitandru - şi-au găsit în Mihai Cafriţa şi Ovidiu Schumacher interpreţi stăpâni pe o gamă largă de mijloace, cu evoluţii complementare dar în acelaşi timp bine individualizate, iar Micaela Caracaş (Elinta) se distinge prin eleganţă scenică şi interpretare adecvată a unui personaj „de legătură", gândit în replică la comportarea altora. Petre Lupu (Dubois), Sandu Mihai Gruia (Basc) şi Mihai Badiu (Ofiţerul de jandarmi) contribuie, cu roluri mici dar nu lipsite de importanţă, la împlinirea acestui spectacol marcant în peisajul teatral actual.

(Revista *Familia*, nr.7/1989)

www.cimec.ro

Mihai Măniuțiu
ÎMBLÂNZIREA SCORPIEI

Ambiția lui Mihai Mănuțiu e să vizeze de data aceasta un spectacol solar, deschis, cu o accentuată notă populară, după ce ne obişnuise mai ales cu spectacole grave, realizate cu precădere în tonuri închise. Nu e vorba de o modificare a programului estetic asumat de acest eminent reprezentant al tinerei generații de regizori, cât de o diversificare a lui şi de extindere spre zone mai puțin frecventate până acum, lucrarea dovedindu-se în esență circumscrisă unei concepții artistice bine definite şi aplicată consecvent. Mihai Măniuțiu practică un teatru elaborat, vizibil şi pe teritoriul comediei, unde imaginația lasă uneori impresia de improvizație, dar e o improvizație simulată, dincolo de ea simțindu-se lucrul gândit şi bine făcut, iar dacă „Îmblânzirea scorpiei" pare la prima vedere o glumă de proporții, nu e nevoie de un efort prea mare de decodare pentru a constata că plezanteria e doar aparentă şi în spatele ei se aude un teribil clocot vital în care Petruchio şi Catarina - cel puțin - se aruncă cu frenezia celor hotărâți să-şi cucerească partea lor de fericire. Există la Shakespeare o netă distincție între existențele autentice - cele care trăiesc, iubesc, suferă sau se bucură cu adevărat - şi existențele aparente, cu sentimente mistificate şi trăiri anemice. Cei doi protagonişti ai conflictului din „Îmblânzirea scorpiei" aparțin, evident, primei categorii. Sunt două pietre tari, din a căror înfruntare sar scântei şi evidența acesto-

www.cimec.ro

ra constituie meritul fundamental al spectacolului lui Măniuțiu, merit ce se extinde şi peste cei doi interpreți principali - Anton Tauf şi Miriam Cuibus.

Din rațiuni care nu credem să țină exclusiv de cronometru, Măniuțiu a renunțat la prolog, deci la povestea căldărarului Sly şi la farsa pusă la cale de Lord şi suita sa, datorită căreia piesa în sine devine teatru în teatru. S-a optat pentru o expresie simplificată, dar mai directă, în orice caz - mai la îndemână. În plus a mai „italienizat" şi textul şi ambianța, dar dacă sporirea replicilor în limba celor din Padova poate fi taxată drept un simplu amuzament, cealaltă acțiune - crearea unei Italii mai concrete decât este cea shakespeareană - înseamnă o extindere a mijloacelor prin sugestii din commedia dell'arte, mai multă „arlechinadă" şi „pantallonadă", adică o structurare tipologică specifică. Aşa ajunge spectacolul să capete o notă de lumină meridională, un anume tip de veselie, mai comunicativă şi mai sprințară, altoită pe trunchiul viguros al confruntării plămădite de geniul shakespearian.

Petruchio conceput şi realizat de Măniuțiu şi Tauf este departe de a fi un bădăran, cum adesea este etichetat de exegeți, mânat de mirajul zestrei, cum singur declară în mod derutant (pentru parteneri şi pentru interpreți sau comentatori). El este un inițiat, un bun cunoscător al sufletului feminin, nu caută atât poziția dominatoare cât mai ales înțelegerea, modalitățile de convietuire cu aleasa inimii, folosind mijloacele ce le crede de cuviință. Dar Catarina? Este ea într-adevăr o scorpie, o ființă imposibilă, sau una care îşi apără independența şi dreptul la opțiune în dragoste? Spectacolul clujean alege ultima variantă, iar interpretarea lui Miriam Cuibus îşi are cheia de boltă în modul în care convinge că „îmblânzirea" nu este altceva decât conştiința iubirii adevărate, în prezența căreia scuturile de circumstanță sunt abandonate, personajul trăind sentimentul cu intensitate şi luciditate. În felul acesta „bătălia" Petruchio-Catarina devine o densă poveste de dragoste, o istorie captivantă şi amuzantă a „şlefuirii" unui cuplu. Iar finalul desfăşurat sub semnul unui falnic trofeu cinegetic nu-l putem interpreta ca o premoniție malițioasă, ci doar ca o glu-

www.cimec.ro

mă menită să adâncească nota populară a spectacolului, în genul glumelor decoltate care animă şi condimentează nunţile plebee şi care nu pun la îndoială moralitatea protagoniştilor ci sunt expresia unui instinct vital neînfrânat. Rămânând ca element de contrast, firul secundar al acţiunii - gâlceava dintre peţitorii Biancăi, uşurinţa cu care se fac şi se retrag declaraţii de dragoste sau cereri în căsătorie - constituie prilej de bune evoluţii pentru componenţii trupei. Maria Munteanu a punctat ironic cumînţenia diplomatică a Biancăi, Gelu Bogdan Ivaşcu (Hortensia) a realizat în peniţă subţire profilul unui îndrăgostit din interes, capabil să vireze rapid spre altă şansă, George Gherasim (Gremin) a evidenţiat mai ales fanfaronada personajului, dar Lucentio al lui Victor Nicolae e un pic prea clorotic, prea puţin energic pentru un (totuşi) învingător. Grupul slujitorilor a avut în Bucur Stan (Tranio), Paul Basarab (Biondello) şi Ion Marian (Grumio) interpreţi adecvaţi, caracterizaţi prin evoluţii dinamice, bine nuanţate, cu haz suculent, în vreme ce Ion Tudorică (Baptista), Octavian Cosmuţa (Vincenzio) şi Eugen Nagy (Pedagogul) au caricaturizat cu măsură.

Spectacolul de ţinută - în a cărui împlinire scenografia lui T. Th. Ciupe are o contribuţie substanţială - „Îmblânzirea scorpiei" pune încă o dată în evidenţă resursele remarcabile ale trupei clujene şi dreptul său de a accede mai des la succese majore.

(Revista *Familia*, nr.12/1986)

www.cimec.ro

Mihai Măniuțiu
LECȚIA

Spre finalul „Lecției", după ce Eleva este ucisă de dezlănțuitul şi inflexibilul Profesor, celălalt personaj al piesei, Servitoarea, „scoate o brasardă cu o insignă, poate (subl.s.) svastica hitleristă" (am citat din indicațiile de regie ale autorului) pe care apoi i-o pune în braț ucigaşului, intrat într-o oarecare panică, încurajându-l: „– Uite, dacă te temi, pune asta şi nu mai păteşti nimic... Aşa-i politic." Cu alte cuvinte, suprimarea unei vieți sau a mai multora (Profesorul din „Lecția" are deja la activ vreo patruzeci) încetează să mai fie o crimă atunci când are o acoperire politică, atunci când făptuitorul se revendică de la o mişcare, de la un curent extremist a cărui finalitate nu poate fi decât instaurarea dictaturii iar crima intră printre mijloacele de realizare. Exemplificând, scriitorul arată că o asemenea mişcare poate fi una de extremă dreaptă, în speță hitlerismul, dar lasă câmp deschis asocierii faptelor din piesă curorice altă experiență politică extremistă din cele ce au marcat istoria omenirii în general, dramaticul secol XX în special. „Printre straturile de semnificație ale piesei într-un act «Lecția» se află şi atacul împotriva constrângerii şi al dictaturii" – arată unul dintre exegeții români ai operei ionesciene, B.Elvin, evitând şi el să indice un anume tip de manifestare a totalitarismului. De altfel şi apariția „Rinocerilor" a fost salutată, la vremea sa, de reprezentanții stângii ca o piesă antifascistă, iar de către cei ai dreptei ca

www.cimec.ro

una anticomunistă, s-au născut spectacole şi de un fel şi de altul, autorul refuzând să-şi exprime opțiunea în favoarea uneia sau alteia din interpretări, piesa fiind de fapt o denunțare a spiritului gregar în general, o condamnare a oricărei renunțări la condiția fundamentală a omului, aceea de ființă rațională, înnobilată prin individualitate, în favoarea indiferent cărei mişcări dogmatice al cărei efect este anihilarea personalității.

Aşa stând lucrurile, demersul regizorului clujean Mihai Măniuțiu de a face din „Lecția" un manifest anticomunist întrunea toate premisele unei reuşite. Ceea ce s-a şi confirmat.

Spectacolul te pune în gardă, încă din debutul său, în privința direcției de atac: se cântă Internaționala şi Bandiera rossa, un minuscul steguleț roşu este scos la iveală pe replica despre „drumul către viitor", apoi o prezență sesizabilă a roşului (mobila roşie, fața de masă şi perdele roşii, găleți cu vopsea roşie) creează de la început elementele de cadru, care mai târziu vor juca intens, pur şi simplu vor exploda, vor deveni atotstăpânitoare. Spectatorul va fi martorul unei veritabile agresiuni a roşului. Un perete uriaş, inițial de un alb imaculat, transformat în tablă de demonstrație a Profesorului, va fi cucerit treptat-treptat de roşul înscrisurilor şi semnelor, apoi culoarea-simbol va deborda peste tot: pe jos, pe ceilalți pereți, până şi trupul Elevei, înainte de moarte, va fi mânjit în roşu. Alte însemne – steaua în cinci colțuri, secera şi ciocanul – vor fi imprimate sau vor servi ca unealtă a crimei. (Eleva va fi ucisă cu secera detaşată din cunoscuta insignă, ciocanul fiind şi el ridicat la un moment dat într-o tentativă de omor); majuscula A, desenată supradimensionat pe amintita tablă, va fi pivotul grafic al evocării unui sinistru „careu de aşi" ai totalitarismului, format din Marx, Castro, Stalin, Mao; în totalul demonstrațiilor şi acțiunilor sale, Profesorul va purta o şapcă à la Lenin şi, în general, va căpăta masca tipică activistului bolşevic; cifra de ordinul milioanelor din problema de matematică va fi transcrisă pe tablă prin cuvântul „comunism" scris cu chirilice, urmat de nişte ieroglife chinezeşti, care probabil înseamnă acelaşi lucru. Poate că sunt şi unele excese (versurile în ruseşte, de exemplu, din final, puteau lipsi, pen-

www.cimec.ro

tru că nu aduc nimic în plus), rigoarea şi remarcabila sincronizare a imaginii scenice cu derularea textului, fiecare pasaj al acestuia aducând o acumulare în ceea ce se vede şi se întâmplă în scenă, relaţia cuvânt-imagine funcţionând perfect şi în crescendo, în aşa fel încât uciderea Elevei să coincidă cu replica „Lecţia a luat sfârşit", discursul scenic şi cel dramaturgic încheindu-se simultan.

„Lecţia" în varianta sa clujeană este un spectacol dur, al cărui substrat tragic depăşeşte moartea unui personaj căpătând capacitatea de a cuprinde o experienţă istorică definitorie, capitală, care a marcat sau a ameninţat existenţa omenirii. Fantezia regizorului şi a scenografului Mihai Ciupe (solicitat în cel mai înalt grad să dea expresie concretă, materială, unui demers regizoral abundent în semne şi semnificaţii) funcţionează la mare turaţie iar gradul de comprehensiune şi participare al actorilor a fost total. Aceştia au găsit, au cultivat şi au păstrat echilibrul între coerenţa şi credibilitatea imaginii concrete a personajului, pe de o parte, şi semnificaţia sa de natură teoretică, generalizatoare pe de altă parte, îmbinând fericit puterea proprie de portretizare şi individualizare cu asumarea sarcinilor ce ţin de supratema propusă. Simbioza dintre cele două părţi constitutive conferă interpretării piesei o atmosferă excelentă. Astfel, Servitoarea este realizată de Viorica Mischilea ca o fiinţă aspră, autoritară, încântată de sine (până şi în impulsurile erotice îşi este suficientă sieşi), atribute ce se traduc în stratul superior de semnificaţie prin credinţa fanatizantă a comunismului în capacitatea şi menirea sa de a stăpâni lumea, pentru că personajul este - prin felul în care inspiră şi supraveghează ceea ce se petrece în scenă - întruchiparea laturii programatice, inspiratoare a ciumei roşii. La acelaşi strat de semnificaţie, Profesorul - rol realizat de Anton Tauf la dimensiuni apocaliptice, personajul debarasându-se de atributele umanităţii pe măsură ce se autoconvinge că omorul nu numai că-i stă în putere dar îşi are chiar o justificare în ideologie - este întruchiparea în plan practic a doctrinei, este convertirea ei în instinct domnitor, ce poate duce chiar la crimă, în timp ce în planul individual-concret personajul este tarat de însemnele schizofreniei, ale patologicului, fără să-i lipsească puterea

www.cimec.ro

de disimulare, o anumită viclenie animalică, înlocuită treptat de fiara dezlănțuită, pe măsură ce conjunctura îi devine favorabilă. În fine, plăpânda şi ingenua elevă a fost condusă de Ana Chirpelean spre capacitatea de generalizare a condiției de victimă, a tuturor acelora care au acceptat comunismul cu indiferență, curiozitate, dacă nu chiar cu o bună doză de înțelegere, pentru ca să fie apoi acaparați, anihilați ca putere de opunere şi în cele din urmă lichidați. Actrița a străbătut cu lejeritate stadiile succesive ale ingenuității, nepăsării, îngrijorării şi, în cele din urmă, ale revelației tragice.

Când a fost scrisă, acum patruzeci de ani, „Lecția" avea în vedere sistemele totalitare, dar timpul scurs i-a augmentat forța de impact, pentru că în toată această perioadă n-am făcut altceva decât să suportăm „educația" ce ni se făcea. Sub pretextul formării omului nou, omul - omul pur şi simplu - a fost permanent agresat, tiranizat, supus unui proces exasperant de remodelare, ceea ce de fapt însemna anihilarea, uciderea, dacă nu fizică atunci morală cu siguranță. Era de fapt un proces prin care omului i se interzicea să fie ceea ce el dorea să fie, obligat să intre într-un tipar convenabil opresorilor. De aceea spectatorul de azi receptează „Lecția", aşa cum a fost concepută cândva de Eugen Ionescu şi configurată acum de Mihai Măniuțiu: ca o transfigurare a unei experiențe dureroase, de care memoria încă nu s-a detaşat.

(Revista *Familia*, nr.1/1992)

www.cimec.ro

Mihai Măniuțiu
ÎN ABSENȚA POVEȘTII

Cu toate că este considerat dramaturgul exponențial al simbolismului şi cu toate că a lăsat o operă impresionantă atât prin particularități stilistice cât şi prin cantitate, ceea ce i-a prilejuit şi accesul la Premiul Nobel, Maurice Maeterlinck (1862-1949), scriitor belgian de expresie franceză, este foarte puțin jucat în România. În ultimele decenii doar capodopera sa *Pasărea albastră* ne amintim să fi fost prezentă pe afişele teatrelor noastre, dar şi asta exclusiv în zona teatrelor pentru copii sau de animație, fiind asimilată integral basmului. În aceste condiții, opțiunea Teatrului de Stat orădean pentru una din piesele lui Maeterlinck – *Intrusa* – poate fi asimilată unui gest de evidentă importanță culturală, iar invitarea pentru realizarea spectacolului a lui Mihai Măniuțiu, unul dintre regizorii cei mai bine cotați în acest moment din teatrul românesc, ar putea însemna semnalul unei îndelung aşteptate cotituri în viața instituției.

Cunoscând spiritul dramaturgiei lui Maurice Maeterlinck dar şi poetica teatrală a lui Mihai Măniuțiu, întâlnirea lor părea una predestinată. Şi dramaturgul şi regizorul probează înclinarea spre expresia poematică, amândoi se vor creatori de *stări* înainte de a propune o acțiune în sensul acreditat al termenului, şi la unul şi la altul întâlnim lumi evanescente, transfigurate de presentimentul sau chiar de prezența morții. „Maeterlinck se arată adeptul unui teatru care nu se mai întemeiază pe un eveniment, ci pe o *stare,* exprimând claustra-

www.cimec.ro

rea fiinţelor confruntate cu forţele misterioase ale vieţii, cu dragostea, moartea, fatalitatea, sugerând angoasa şi spaimele omului în faţa a ceea ce nu poate fi înţeles, încercând să facă tangibilă pe scenă dimensiunea necunoscutului din univers şi din om". (Am citat din concentratul eseu despre dramaturg al Ancăi Măniuţiu, prezent în caietul de sală al spectacolului). La rândul său, Mihai Măniuţiu are la activ destule spectacole din aceeaşi matrice ideatică sau estetică. Dacă am evoca doar *Săptămâna luminată* şi încă ar fi suficient pentru a-i confirma înclinarea spre spectacolul de atmosferă, în care principalul personaj – aşteptat şi ineluctabil – este Moartea. Şi *Intrusa* este un spectacol despre sosirea iminentă a aceluiaşi personaj. Şi aici Moartea este un fel de Godot, îndelung aşteptat, dar a cărui venire este certă. Deşi piesa lui Maeterlinck este una de mici dimensiuni, regizorul a redus-o drastic, păstrând doar câteva replici, dintre care unele devin leit-motive, puncte din care se pleacă şi la care se revine pentru augmentarea atmosferei. Renunţând aproape total la cuvânt, regizorul apelează la alte mijloace de exprimare, între care coregrafia-gestul-mişcarea deţin funcţia esenţială, dublată de coloana sonoră şi de culoare. Coregrafia semnată de Vava Ştefănescu este suportul pe care Măniuţiu şi-a gândit şi şi-a construit spectacolul. O mişcare mereu agitată, nervoasă, în care grupurile se fac şi se desfac continuu, dând uneori impresia unui haos existenţial, alte ori fixându-se pentru o clipă în expresive poziţii statuare, dar vorbind tot timpul despre iminenţa Morţii, despre angoase şi despre premoniţii sumbre, transmite stări similare şi spectatorului. Mai ales grupul feminin – în care Mariana Presecan a căpătat o funcţie de coordonator, substituind oarecum anularea condiţiei de interpretă principală survenită prin renunţarea la text, iar Paula Chirilă, interpreta Muribundei, devine punctul de reper la care se referă întreaga agitaţie scenică – întreţine această nelinişte continuă, stresul exprimat prin permanenţa şi agitaţia mişcării. În contrapondere, grupul bărbaţilor – care îşi are şi el un lider, Ion Mâinea, cel care dă tonul şi modelează evoluţia mai tinerilor colegi – pare a fi vocea interioară, impulsul organic care conduce spre aceleaşi stări. Grupurile sunt complementare, în spectacol nu există situaţii conflictuale, ci doar expresii convergente ce se

www.cimec.ro

contopesc în acea unică şi dominantă stare – presentimentul şi iminenţa morţii. Spectacolul este unul polifonic, propunerea regizorală fiind susţinută, cum am mai spus, de o coregrafie densă şi expresivă, de un cadru scenografic inspirat organizat de Vioara Bara şi de costumele vaporoase, rafinate şi expresive ale aceleiaşi, iar nu în ultimul rând trebuie să consemnăm funcţionalitatea coloanei sonore şi a eclerajului, capitole coordonate chiar de Mihai Măniuţiu. Pentru echipa de interpreţi, *Intrusa* este şi nu este un examen profesional. Este în măsura în care s-a verificat spiritul de echipă, disponibilitatea la un imens efort şi la însuşirea de noi tehnici de expresie scenică. Şi nu este în măsura în care posibilităţile profesionale ale fiecărui interpret, capacitatea de portretizare, de individualizare a unui personaj au fost puţin solicitate. Or, în stadiul de evaluare exactă a posibilităţilor pe care îl parcurge acum trupa orădeană, tocmai asemenea solicitări sunt necesare. Dincolo de numele deja amintite, reţinem pe cele ale unor interpreţi cu un stadiu avansat de consacrare – Dorin Presecan, Angela Tanko, Şerban Borda –, dar şi pe cei noi sau foarte noi în trupă – Corina Cernea, Codruţa Ureche, Geo Dinescu, Mihaela Gherdan, Zentania Lupşe – remarcând la toţi dăruirea, capacitatea de participare într-un spectacol extrem de solicitant. Rămânem însă, acolo unde este cazul, în aşteptarea unei imagini complete a posibilităţilor lor interpretative.

Nu putem încheia fără a ne opri puţin şi asupra altui aspect şi anume: funcţia strategică a acestui spectacol, dincolo de cea strict artistică. Ştim că noua echipă de conducere a teatrului orădean are un plan amplu de redresare, în cadrul căruia recucerirea publicului ocupă un loc central. Or, spectacolul cu *Intrusa* a luat prin surprindere imensa majoritate a publicului, care, deconcertat şi derutat, se consideră încă o dată dezamăgit. Incifrat şi elitist, spectacolul nu comunică decât cu foarte puţini spectatori. În asemenea condiţii, credem că *Intrusa* era un spectacol de parcurs sau chiar de finalizare a strategiei stabilite pentru actuala etapă şi mai puţin unul de început.

(Revista *Familia*, 10/ 2002)

www.cimec.ro

Alexandru Dabija
OSPĂȚUL LUI BALTHAZAR

Ce impresionează în gradul cel mai înalt în piesa lui Benjamin Fundoianu este premoniția unor evenimente ce vor marca - tragic şi decisiv - experiența omenirii în acest secol. Gândită şi scrisă la începutul deceniului trei, „Ospățul lui Balthazar" presimte, anunță, avertizează asupra instaurării regimurilor totalitare, asupra naturii lor maligne şi a dezastrelor pe care le vor produce. Alexandru Dabija a navigat cu îndemânare pe apele acestor tulburări ale istoriei, care sunt în textul lui Fundoianu previziune iar în spectacolul regizorului de la „Nottara" experiență consumată, depăşită dar nu uitată. Evocând un episod biblic - cel al robiei babiloniene - piesa oferă realizatorilor spectacolului şansa unui dialog între stăpânul atotputernic, fascinat din ce în ce mai mult de propria putere, tentat să se înfrunte chiar cu divinitatea, pe de o parte, şi masa celor înrobiți, a victimelor, pe de altă parte, dialog din care trebuie să se nască adevăruri despre om şi despre Dumnezeu, despre stăpân şi despre sclav, despre relațiile dintre aceste categorii. Fundoianu operează cu personaje-concept - Rațiunea, Nebunia, Spiritul -, care devin expresia umanității oprese şi a capacității ei de rezistență. Dabija le accentuează natura binară, ambivalența, utilizând pentru fiecare dintre aceste personaje câte doi interpreți ce alcătuiesc germinații ale căror tendințe sunt când de disjuncție când de contopire. Mai răzbate din textul lui Fun

www.cimec.ro

doianu un exclusivism iudaic, poporul ales fiind şi emblema damnațiunii. Fără să anihileze această teză, spectacolul o generalizează, o extinde asupra întregii umanități, gata oricând să fie în întregime sau pe segmente victima tiraniei, a poftei nesăbuite de putere, avertizând însă că palatul oricărui tiran este amenințat de un nou „Manel, Tekel, Fares" care va număra, va cântări şi va sancționa înfruntarea lui Dumnezeu sau batjocorirea fiilor săi.

Un text prin excelență poetic este „înăsprit" în spectacol, îi este augmentată încărcătura de dramatism. Decorul lui Sică Rusescu extinde spațiul de joc mult dincolo de limitele scenei, o punte, un promontoriu, pătrunde adânc în sală, învăluie spectatorii asociindu-i plenar universului ideatic al spectacolului, implicându-i în faptul scenic. Dramatismul este potențat şi de aportul unui cor de copii foarte bine integrat spectacolului, adeseori cu funcția corului din tragedia antică, şi care grație şi alcătuirii sale - opune lumii marcate de tendințe aberante un aflux de inocență şi puritate.

Atât natura textului cât şi gândirea regizorală nu puteau conduce decât la un spectacol de echipă, căreia să i se integreze şi să i se subordoneze fireştile înclinații egocentrice actoriceşti. Chiar şi rolul titular a fost supus acestui deziderat, deşi tiranul este prin definiție un izolat, un însingurat. Dorin Varga a stabilit cu precizie legăturile sale cu echipa, din a cărei perspectivă i-a profilat pe Balthazar pe fundalul apăsătoarelor sale porniri. Catrinel Paraschivescu şi Victoria Cociaş (Rațiunea), Emilia Dobrin şi Bogdan Gheorghiu (Nebunia), Anca Bejenaru şi Cristian Şofron (Spiritul) au configurat acea entitate dramatică în a cărei alcătuire intră şi omul ca prezență fizică şi conceptul teoretic pe care îl emană şi de care se slujeşte. La rândul său, Dragoş Pâslaru şi-a gândit personajul (Moartea) ca o prezență ineluctabilă, grație bunei însuşiri a unei reguli a artei actoriceşti - aceea că tăcerea în scenă nu înseamnă şi absență.

(Revista *Familia*, nr.5/1991)

www.cimec.ro

Victor Ioan Frunză
CRUCIADA COPIILOR

În spațiul restrâns al sălii studio, Victor Ioan Frunză propune - la secția maghiară - o interpretare personală şi adecvată a „Cruciadei copiilor", într-un spectacol precumpănitor meditativ, dar şi tensionat, spectacol urmărit cu interes şi primit cu căldură de publicul târgmureşean. Pare-se că cognomenul de *cruciadă a copiilor* acordat marii cotituri istorice din decembrie '89 n-a trecut fără urme: rolul vârstei fragede în istorie este altfel dimensionat, mobilizarea inocenței în înfruntarea culpelor, a viciului sau a aberațiilor existente coboară de pe palierul teoretic pe cel concret, actul sacrificial este judecat nu doar în absolut, ci şi în contingent şi în finalitatea sa. Toate acestea sunt idei întreţesute în spectacolul lui Victor Ioan Frunză şi - fără a violenta câtuşi de puțin urzeala textului blagian, fără a recurge la soluții aluzive, la citate din realitatea înconjurătoare sau la similitudini abuzive - se convertesc într-o actualizare ideatică prin perenitatea tragică a interogațiilor, sensibilizând receptarea. Călugărul Teodul adună copii pentru eliberarea Sfântului Mormânt, convins că doar inocența acestora se va ridica la înălțimea cauzei şi se va bucura de protecție divină. Fanatismul său e contagios şi cohorte de copii fascinați de noblețea scopului, dar şi de gândul că atingerea lui le stă în putere, îl urmează. Ajuns în țara de la Dunărea de jos, unde se petrec întâmplările, Teodul se va întâlni cu alte mentalități şi va trebui

www.cimec.ro

să răspundă altor întrebări. Înfruntarea dintre el şi Ghenadie - personaje exponenţiale pentru gândirea şi mentalitatea catolică, puternic implicate în istorie, pe de o parte, şi cea ortodoxă, de expresie cosmică, pe de altă parte - pare să-l intereseze pe regizor mai puţin prin elementele dogmatice, nici măcar prin inserţia mitului în dogmă, şi mai mult sub latura etică, umană. Drumul dintre „Ierusalimul de sus" - cel ideal, cu valoare eschatologică, pentru care ar urma să fie sacrificaţi copiii - şi „Ierusalimul de jos", cel pământean, lumesc, râvnit de apostolii Puterii, este drumul deturnării idealurilor în interes, printr-un proces constant de degradare, în care cei ce convoacă numele Domnului îl uită pentru mormântul Domnului iar apoi îl uită şi pe acesta pentru „faptele lumii". Şi atunci este îndreptăţit sacrificiul copiilor? Aceasta e interogaţia care îşi reverberează undele tragice peste întregul spectacol şi sub efectele sale se consumă existenţe. Doamna ţării trăieşte drama unei duble responsabilităţi: cea maternă, legată de soarta propriului copil, Radu, cuprins în cel mai înalt grad de febra plecării, şi răspunderea ce o poartă pentru toţi copiii ţării şi a obligaţiei de a da socoteală tuturor mamelor pentru deciziile luate. Şi în cele din urmă Radu însuşi devine copilul bolnav de ideal, boală fără leac şi fără salvare, devine expresia esenţializată a tragediei blagiene, pentru că urmărindu-şi învăţătorul va pieri pe meleaguri străine, neurmându-l va muri de dor şi de durerea neîmplinirii. Spectacolul atinge un deziderat simplu în enunţ dar greu de împlinit: sinteza dintre idee şi faptul de viaţă, îmbinarea lor firească, ceea ce ne dă dreptul să vedem în Victor Ioan Frunză un regizor ajuns la deplina maturitate, unul dintre acei directori de scenă capabili să esenţializeze actul scenic fără complicaţii inutile, unul care deţine secretul simplităţii ca drum sigur spre esenţă. Scenografia Adrianei Grand este parte integrantă şi susţinătoare a acestei concepţii. În condiţiile unei săli studio, cu elementele scenografice dispuse exclusiv pe orizontală, decorul nici nu putea funcţiona decât prin reducere la esenţă. Costumele sunt realizate integral din piele şi devin deosebit de expresive când funcţionează într-un mediu princiar şi cavaleresc - războinic. Parcă atunci când exprimă un mediu autohton am fi preferat materia-

www.cimec.ro

lul textil – inul, cânepa, lâna – exponente ale unui alt tip de civilizație.

Nu spunem o noutate (şi nici măcar n-o spunem pentru prima oară) că prezența copiilor pe scenă duce de regulă la sincope în derularea actului teatral, micii interpreți pierzându-şi spontaneitatea şi firescul atunci când devin conştienți că „joacă teatru". Nu ştiu dacă Victor Ioan Frunză are un dar special de a lucra cu copiii sau a avut şansa unor interpreți de excepție, fapt e că aceştia servesc impecabil spectacolul. Györffi Andráska (Radu) nu numai că nu şi-a pierdut firescul, dar a creat chiar momente tensionate, de autentic fior dramatic iar Csergöffi Judith suprasolicitați de griji, Györffi András şi Tatai Sándor (Ghenadie şi respectiv Teodul) – exponenți ai unor concepții diferite şi, ca atare, purtători ai unui dialog tensionat s-au constituit în stâlpii de rezistență ai spectacolului, bine susținuți de Gáspár Imola, Bartis Ildikó, Mészáros Zoltán şi Kozsik József.

Dramaturgia lui Lucian Blaga se prezintă de multă vreme ca o cetate ce rezistă la asalturile autorilor de spectacole. Victor Ioan Frunză este unul dintre puținii care au reuşit să pătrundă în interiorul ei.

(Revista *Familia*, nr. 9/1992)

www.cimec.ro

PRIN TEATRELE DIN ȚARĂ

www.cimec.ro

ŞTEFAN VODĂ CEL TÂNĂR

După o jumătate de secol şi mai bine, Iosif Vulcan reapare pe scenă printr-o inițiativă a Teatrului din Sibiu, care a înfruntat riscurile legate de reprezentarea unei lucrări considerată ca definitiv condamnată uitării. Este oare vorba doar de un act arhivistic, de redescoperire a unui text-document de istorie literară, sau este vorba de un act de cultură prin care au fost reintegrate în circuitul teatral nişte valori autentice? Şi una şi alta. „Ştefan Vodă cel Tânăr" este o piesă cumplit de inegală. Un prim act excelent prilejuieşte un demaraj furtunos: dialogul Cărăbăț - Şerpe plin de insinuări şi disimulări, avertizează asupra unor conflicte pe cale să izbucnească, între domn şi boieri, pe de o parte, între diferite tabere boiereşti, pe de altă parte. Reacția lui Cărăbăț când fiica sa Despina îi mărturiseşte dragostea pentru Nichita Arbore, aduce elemente noi acestui conflict. Actul al doilea este cel al ocupării pozițiilor în preajma bătăliilor, al explicațiilor, al încercărilor de reconciliere. Este actul care concentrează miezul ideologic al piesei. Începând însă cu al treilea act, când conflictul intră în faza acută, totul este precipitat, fragmentat, actele nu mai au un suport logic, personajele îşi pierd identitatea şi se transformă în simple mecanisme care răspund unor comenzi. Din această cauză am fi optat pentru o prelucrare modernă a piesei, practică foarte puțin uzitată la noi, dar frecventă aiurea, unde operațiunea de „ştergere a prafului" şi de recondiționare a unui text înaintea reluării lui pe scenă este considerată de multe ori o datorie.

www.cimec.ro

Aplicarea acestei metode în cazul piesei lui Vulcan ar fi poate cu atât mai indicată cu cât ea are valori substanțiale incontestabile şi de multe ori surprinde prin rezonanța contemporană a unor idei. Vulcan nu a scris o frescă istorică, ci a fost preocupat mai mult de mecanismul luptei pentru putere, de reacțiile oamenilor în fața unor pericole sau perspective în legătură cu poziția lor în ierarhia politică. De altfel politicul primează: făcându-se o subtilă diferențiere între folosirea puterii în scopuri de interes general şi între puterea ca scop în sine. Inițial, Ştefan cel Tânăr (Ştefăniță) îşi declară o sinceră dragoste de țară, în care scop râvneşte puterea, pentru a o pune în slujba Moldovei: „Eu m-am schimbat în totul, Urcat la tron, blândețe/ A fost cuvântul care mi-a dat oricând povețe./ Aşa gândeam că-i bine. Dar m-am trezit curând/ Că mulți văd slăbiciune în tronul meu cel blând./ Nebuna răzvrătire a încolțit îndată,/ Puterea cea domnească ajuns-a clătinată" (Actul II, scena I). De la aceste premize pornind, Ştefan cunoaşte o involuție care îl va duce la pieire, în măsura în care autoritatea sa se exercită gratuit. Bunele intenții sunt luate drept trădare, iar linguşeala - devotament. Dragostea de țară se transformă în demagogie, iar adevărul este cu consecvență ignorat. Când Arbore îi spune domnului: „Ai întrunit în mână-ți puterea țării-ntregi./ Ea are numai sarcini şi nici un scut în legi" este acuzat de rea-credință, de calomnie. În schimb Şerpe (cel mai izbutit personaj al piesei) este întotdeauna crezut, pentru că nu spune adevărul, ci numai ceea ce ştie că place urechilor domneşti. În acelaşi timp însă Şerpe ştie că pe această cale îşi împinge stăpânul la pieire. Urmărind o autoritate deplină, Ştefăniță îşi subminează autoritatea, pe măsură ce imaginea sa despre realitate se deformează, pe măsură ce simțul adevărului i se atrofiază.

Spectacolul realizat de Ariana Stoica a pornit de la ideea că nu poate fi vorba de o reconstituire istorică, ci de o dezbatere politică cu valoare permanentă. De aceea nici cadrul scenografic (Ervin Kuttler), nici costumele, nici măştile personajelor n-au tins spre definirea unei anume perioade, încercând o convenție neutrală. Dar în multe chestiuni de fond spectacolul a fost tributar unor concepții istoriciste, care n-au avut darul de a limpezi ideea centrală. Discuțiile

www.cimec.ro

purtate pe marginea piesei lui Delavrancea, în legătură cu noile date istoriografice, au derulat într-o oarecare măsură spectacolul sibian, obligându-l să pornească de la niște premize care aci nu erau necesare. Istoricii au dovedit că Ştefăniță a fost exponentul ideii de centralizare a puterii (ideea valabilă pentru perioada respectivă) şi că Arbore a avut o activitate dizolvantă. Dar istoria este una şi piesa lui Vulcan altceva, şi în cele din urmă spectacolul s-a contrazis pe sine, anulând acel cadru neutru inițial, prin faptul că s-a încercat cu orice preț reabilitarea lui Ştefăniță şi condamnarea lui Arbore, în dezacord cu datele textului. Dacă şi-ar fi revendicat o mai mare independență față de interpretările istorice de ultimă oră, spectacolul ar fi avut mult de câştigat în limpezimea ideilor sale politice.

Distribuția sibiană a urmat în linii mari curba descendentă a textului. În primele două acte am remarcat o mare omogenitate şi concentrare a jocului. Blad Yarka în rolul titular, Adina Rațiu (Magda), Costel Rădulescu (Luca Arbore), Eugenia Giurgiu-Papaiani (Despina), Valeriu Paraschiv (Nichita), Ovidiu Stoichiță (Toader) au profitat atât cât s-a putut de valorile textului în conturarea unor caractere. Nu e vina lor că în final n-au mai putut da suportul stabil personajelor. În schimb, Mircea Gândoreanu (Carabăț) şi Ion Ghişe (Şerpe), cu partiturile lor mult mai generoase, au avut o evoluție ascendentă. Mai ales ultimul este marele beneficiar al acestui spectacol care i-a prilejuit o realizare memorabilă.

(Revista *Familia*, nr.5/1967)

www.cimec.ro

HORA DOMNIȚELOR

Ceea ce mi se pare cu totul remarcabil în spectacolul realizat de Ioan Taub cu „Hora domnițelor" pe scena Teatrului Național din Cluj este pasul hotărât spre crearea (sau descoperirea) unui stil de interpretare adecvat teatrului lui Radu Stanca, prin găsirea acelor modalități de expresie în care se îmbină liricul cu dramaticul, drama devenind poetică, iar poezia dramatică. Regizorul Taub a înțeles că pentru piesa lui Radu Stanca sunt în egală măsură inadecvate realismul sec, redus la sublinierea ostentativă a sensurilor filozofice, de unde pericolul unei prezentări nude a simbolurilor, cât şi pedalarea pe elementele strict poetice sau etnografice, care ar fi dus spectacolul pe tărâmul basmelor dramatizate. Tragedie baladescă, cum este subintitulată „Hora domnițelor", are şi elemente de fantast, are şi simboluri de inspirație istorică, are şi rădăcini folclorice şi superioare dezbateri existențiale. Ea reclamă o metaforă globală, care să cuprindă toate aceste elemente. Un martor al premierei folosea pentru pectacolul lui Taub termenul „degravitaționare", termen pe care îl consider întru totul fericit pentru a indica un spectacol care, păstrând tainice legături cu solul, pluteşte în sferele imponderabile ale sugestiilor poetice, simbolurilor elegant exprimate, în care tot ceea ce ar putea fi greu (sau greoi) capătă o transpunere imaterială, iar pasiunile inexorabile sunt reduse la esența tare a tragicului purificat de psihologic. Comoara păzită de cele şapte fete ale voievodului cel mare este - în sugestia spectacolului clujean - o comoară spirituală, a cărei pierdere ar însemna pieirea celor care o păzesc şi a celor pentru care e păzită.

www.cimec.ro

Păcatul Miliței de a ieşi din horă dedându-se iubirii nu e un păcat trupesc, ci unul mult mai grav, care periclitează acel dat intangibil - „comoara". Şi tot prezența acestei comori stă în calea iubirii lui Antonio. Atrăgând-o pe Milița în jocul dragostei, Antonio ste învingătorul de o clipă, dar Milița se va reîntoarce la rosturile ei. Urmând-o Antonio se condamnă. Ca în atâtea din piesele lui Radu Stanca, iubirea se plăteşte cu moartea, acesta fiind tributul nu al fericirii obținute, ci - şi mai dureros - al aspirației spre fericire. Omul, în concepția dramaturgului, nu este făcut pentru fericire, ci făcut să aspire la fericire, să o dorească şi să o caute pătimaş, dar să nu o găsească niciodată. Această concepție nu e clădită însă pe temelii sceptice, (şi spectacolul clujean pe care îl discutăm a intuit de minune acest fapt), ci degajă o idee stenică de încredere în om, întotdeuna pornit pentru realizarea imposibilului, găsind în această luptă inegală suprema rațiune a existenței sale. Destinul, devine la Radu Stanca, un punct mişcător, pe care omul încearcă să-l ajungă, ceva asemănător cu şirul natural al numerelor, al cărui capăt se pierde în infinit, pentru că întotdeauna se poate adăuga un plus unu la ceea ce s-a dobândit. În setea sa de absolut omul poate parcurge un drum lung spre acest țel, dar niciodată până la capăt. Pentru că undeva, pe acest drum, aşteaptă Moartea. Pedeapsa îndrăznelii? Odihnă? Şi una şi alta, dar mai mult victorie asupra propriilor limite, finalul unei lupte la capătul căreia se cucereşte totala libertate a spiritului. În această luptă se înscrie şi tragedia lui Antonio. Ştiind că va plăti cu viața dragostea, el nu se opreşte nici o clipă din drum, pentru că numai luptând pentru dragostea sa este om. Flacăra vieții arde pentru el - ca să folosim tot cuvintele lui Radu Stanca - „până la marginile ființei", topindu-se în „lumina credinței în libertate".

O piesă de Radu Stanca oferă celor care o pun în scenă nenumărate posibilități şi diverse piste de abordare. În decorul excelent realizat de Mircea Matcaboji, în care nimic nu este reprodus, ci numai sugerat, creînd o atmosferă de hotar între real şi legendă, regizorul Ioan Taub a condus spectacolul spre o discuție poetico-filozofică pe teme existențiale, evitând tentațiile de romantism desuet care s-ar putea ivi la o privire mai superficială a textului. Rămân memorabile în spectacolul său scenele de grup: grupul bărbaților din actul I

www.cimec.ro

(Ştefan Sileanu - Antonio, Octavian Cosmuța, Octavian Lăluț, Dorel Vişan şi Eugen Nagy) şi grupul domnițelor (Teodora Mazanitis - Milița, Dorina Stanca - Bălaşa, Liliana Welther, Oltica Munteanu, Mariana Popovici, Any Giurumia şi Ana Maria Dominic) în care s-au realizat momente de înaltă tensiune dramatică, adevărate rampe de lansare pentru scenele definitorii ale cuplului Milița - Antonio. În interpretarea Teodorei Mazanitis, Milița a fost o întruchipare a aspirației spre necunoscut. Fiecare moment al drumului către dragoste a fost marcat de tânăra actriță ca o treaptă a cunoaşterii, care o fascinează şi o subjugă. În acest fel momentul renunțării a căpătat proporții tragice, personajul situându-se în conflictul clasic dintre pasiune şi datorie. Partenerul său, Ştefan Sileanu a realizat un Antonio plin de virilitate în momentele hotărârii de a-şi răzbuna prietenul ucis de hora domnițelor. În continuare însă, interpretarea sa n-a reuşit să se debaraseze de nişte tentații psihologizante, reminiscențe - probabil - ale recentei şi remarcabilei sale creații din „Lungul drum al zilei către noapte". În orice caz, ceva „apasă" realizarea de acum a talentatului actor, nesupusă întru totul acelei „degravitaționări" de care vorbeam. Bălaşa, sora cea mai mare dintre domnițe, expresia imuabilă a datoriei, a avut o interpretă întru totul adecvată în persoana Dorinei Stanca. În schimb, spectacolul are de suferit prin nerealizarea unui rol de primă importanță: Călugărul. Acest personaj are funcția de oracol. În interpretarea „albă" a lui Ion Tudorică nu s-a transmis nici gravitatea previziunilor sale, nici sensurile filozofice a ceea ce spune sau apără.

Spectacolul Teatrului Național din Cluj este o nouă şi argumentată invitație adresată teatrelor româneşti de a-i acorda lui Radu Stanca, chiar şi tardiv, locul pe care îl merită în repertoriul național. Ştim că în calea acestui act reparator vor mai sta încă destule obstacole, pentru că şi la Cluj premiera a fost precedată de o mică furtună, încercându-se negarea piesei prin argumente care țin de terminologia „estetică" de la începutul deceniului trecut. Poate că e un merit în plus al dramaturgiei lui Radu Stanca, acela de a obliga obtuzitatea la autodemascare.

(Revista *Familia*, nr.10/1968)

www.cimec.ro

PASĂREA SHAKESPEARE

Ultima piesă a lui D. R. Popescu se înscrie, ca preocupare tematică, în continuarea „Îngerilor trişti", sub raportul unei pledoarii militante pentru responsabilitatea civică a individului în societate. Şi în „Pasărea Shakespeare" întâlnim - ca şi în „Aceşti îngeri trişti" - oameni în căutarea adevărului care caută oameni, nu din instinct gregar, ci din firească nevoie de comunicare, conformă cu esența speciei umane. Irina - exponenta cea mai expresivă a acestei aspirații - simte în cel mai înalt grad accidentele sau devierile de la ceea ce ar trebui să constituie comportamentul omenesc normal, atât în dragoste, cât şi în raporturile familiale sau pur şi simplu de la om la om. Irina este paratrăznetul care suportă toate descărcările provocate de minciună, neîncredere sau diverse alte forme de alienare a esenței umane. Adevărul pur pe care îl caută este ascuns în falsul existenței părinților, fals ce-i pune sub semnul întrebării însăşi descendența, în neîncrederea pe care i-o mărturiseşte Cezar, în pasiunea patologică pentru fotbal a lui Nichifor sau în şubrezenia poziției de pe care Sergiu se erijează în căutător de adevăr.

Drama din „Pasărea Shakespeare" se constituie din felul în care oamenii ascund sau refuză adevărul. Dragostea nelegitimă dintre Ecaterina şi Oliviu, complicitatea lui Mircea care şi-a asumat paternitatea Irinei, refuzul lor peste ani de a ieşi din minciună conduc spre o aberație existențială; aberant este refugiul lui Nichifor în lumea fot-

www.cimec.ro

balului, refugiu care înseamnă, în fond, fugă de adevărul vieții; la rândul său, Sergiu, cel care încearcă la un moment dat să înlăture vălurile de minciuni este paralizat în acțiune pentru că odinioară şi el a fugit de adevăr, a ales un drum strâmb, altul decât cel firesc. „Dacă spui adevărul te omor" - sună o replică a lui Oliviu către Sergiu, replică-pivot, chintesența direcției de atac a piesei.

Lumea noii lucrări a lui D.R.Popescu este una a excepțiilor, a abaterilor de la normal şi unghiul din care este privită nu putea fi decât vehement critic. D.R.Popescu este, prin excelență, un scriitor de atitudine, el nu scormoneşte tarele unor indivizi pentru a le generaliza asupra întregii spețe umane, ci le pune în lumină pentru a le denunța. Ideea piesei sale este aceea a aspirației spre perfecțiune morală, a unei vieți clădite, pe date etice fundamentale: cinste, adevăr, solidaritate umană. Fiecare individ este responsabil de propria existență dar în acelaşi timp este responsabil de existența celor din jur, pe care o influențează prin corectitudinea sau incorectitudinea modurilor de comunicare.

Ideile piesei au fost excelent preluate de regizorul Alexandru Tatos. Rar ne-a fost dat să vedem un spectacol care să servească atât de firesc textul, fără demonstrații ostentative şi fără omisiuni în fondul de idei. Deşi aflat la început de carieră, Alexandru Tatos ştie un lucru pe care mulți colegi de-ai săi nu l-au aflat după ani de experiențe: personalitatea unui regizor îşi găseşte cea mai pregnantă expresie în slujirea ideilor textului, nu prin demonstrații exterioare. În „Pasărea Shakespeare" a intuit excelent stilul lui D.R.Popescu unde realismul este impregnat cu simboluri, într-un spectacol consistent, de mare expresivitate şi seducție cu modalități de comunicare fruste.

Cultivând o metaforă scenică expresivă şi concentrată, Tatos a reuşit să creeze în acest spectacol câteva momente antologice. Scena morții Irinei pe fundalul unei exacerbate psihoze colective, este cât se poate de sugestivă pentru efectele dramatice ale atitudinilor lipsite de responsabilitate; în final, elementele de decor (excelent realizate de T. Th. Ciupe) se restrâng, ochiul spectatorului pătrunzând în toate tainele scenei, aşa cum spectacolul a pătruns, depăşind aparențele, în

www.cimec.ro

tainele fiecărui personaj. Am amintit doar două momente din spectacol. Lista ar putea fi mult mai lungă, toate frumos tensionate şi concepute într-o dependență dialectică cu fondul ideatic exprimat.

În ce priveşte distribuția, nota generală ce o caracterizează este credința în ceea ce face. Anton Tauf (Cezar), Constantin Adamovici (Sergiu), Gheorghe M.Nuțescu (Nichifor), Melania Ursu (Ecaterina), Eugen Nagy (Mircea), Gelu Bogdan Ivaşcu (Oliviu), Carmen Galin (Irina), Maria Blănaru (Sabina) şi Petre Moraru (Regizorul) au evoluat cu o rară pasiune şi conştiinciozitate, într-un spectacol care se înscrie printre cele mai izbutite din întreaga noastră mişcare teatrală a ultimilor ani.

(Revista *Familia*, nr.7/1974)

www.cimec.ro

NOAPTEA CABOTINILOR

A doua piesă a lui Romulus Guga (scriitorul târgumureşean a debutat în teatru în 1973 cu „Speranța nu moare în zori") se înscrie în aria de preocupări - pare-se preponderentă în actualul moment literar - privind investigarea universului etic, al raportării individului la o tablă de valori morale şi judecarea sa în funcție de aderența sau refuzul lor. Ca şi în cazul lui D.R.Popescu - cu care Guga se arată solidar atât ca univers ideatic, cât şi ca program estetic - dramaturgul continuă ideile majore ale prozatorului demonstrându-şi apartenența la contingentul autenticilor artiştilor, adică al acelora pentru care actul creației nu este facere de subiecte ci eliberarea de obsesii existențiale.

„Noaptea cabotinilor" discută despre existențe falsificate prin abaterile de la principiile etice, în afara cărora aceste existențe devin abateri de la legile firii. Anton reprezintă nu numai o asemenea existență dar şi insul care provoacă deraierea altora, în primul rând a fiilor săi Viniciu şi Timotei, nu însă şi a lui Coriolan, cel de al treilea fiu, spiritul vigilent şi intransigent, apărătorul dreptului la adevăr şi libertate în fața tutelei falsificatoare a tatălui. Grevată în trecut de repudierea fratelui său Miron, existența lui Anton se exercită prin agresivitate şi intoleranță față de cei din jur, viața acestora fiind tiranizată în numele fericirii iluzorii şi a unor dogme ce nu satisfac nimic altceva decât autoritatea celui ce le promulgă şi apără. De fapt, nici de

www.cimec.ro

iluzii nu putem vorbi în acest caz, cel puțin în măsura în care iluzia este o realitate posibilă, ci de non-realități, pentru că Anton - plecând de la date false, de la minciună, dintre care pretinsa moarte a lui Miron este cea mai mare, deci de la un trecut neadevărat şi un prezent neadevărat - nu poate atinge nici viitorul dorit (sau pe care îl promite familiei). Totalitarismul şi intoleranța nu cedează nici în fața unei iminente crime, dar cazul va duce la ascultarea lui Coriolan, la regăsirea şi acceptarea unchiului Miron - simbol al demnității şi desăvârşirii morale - real indicator al drumului în viață.

În fața întrebărilor chinuitoare şi adeseori decisive, fiii lui Anton reprezintă fiecare o posibilă ipostază. Viniciu este un Anton fără demonismul acestuia. El este singurul care visează să ia locul capului familiei, se complace în minciună şi teoretizează amoralismul. Alcoolicul Timotei este plămădit din reziduurile lui Anton: slab, cu vocația supunerii, refugiat în alcool pentru a evita momentele de responsabilitate. În sfârşit, Coriolan reprezintă negarea lui Anton, este întruchiparea reală a clişeului reprezentat în negativ de tatăl său.

Cu nedezmințita-i pasiune pentru piesa originală, regizorul Dan Alecsandrescu a tăiat spectacolului albia pe care a crezut-o de cuviință, din numeroasele posibilități pe care textul, foarte bogat în sugestii, le oferă. Piesa oscilează între real şi simbolic, trecerile făcându-se de multe ori pe nesimțite, alteori cele două planuri se întretaie, se completează sau se sprijină reciproc. Dan Alecsandrescu a pus accentul pe planul real, evidențiind în felul acesta caracterul de dezbatere al spectacolului, implicându-l total şi nemijlocit în aria preocupărilor actuale ale societății noastre privind perfecționarea sa morală. Scenografia realizată de Romulus Perfeş întăreşte sentimentul realității nemijlocite prin conceperea unui cadru arhitectural pe cât de elegant pe atât de bogat în posibilitățile de joc, iar o echipă de talentați actori, printre cele mai bune care funcționează actualmente în oraşele țării, au materializat, cu vădită grijă pentru ideile sale, o piesă ce i-a solicitat evident. Ştefan Moisescu l-a realizat pe Anton fără nici o subliniere şarjantă, din contră, personajul are o sobră distincție, îşi poartă cu naturalețe masca senioralã, esența sa eminamente nocivă dez-

www.cimec.ro

văluindu-se treptat. În Viniciu, Cornel Popescu a suplinit handicapul unor date (cel puțin în aparență) inadecvate - vârstă, fizic - printr-o interpretare foarte bine susținută cerebral, iar Alexandru Moraru, pe aceeaşi linie a respingerii oricărei ispite de şarjare, a conturat cu claritate structura morală a lui Timotei, al cărui refugiu în alcool a fost evidențiat nu ca stare patologică ci ca o formă de laşitate. Ion Fiscuteanu încearcă în interpretarea lui Coriolan utilizarea altor mijloace de expresie decât cele cu care ne-a obişnuit. Îl ştiam pe Fiscuteanu ca un actor cu joc debordant, de o combustie interioară nestăvilită, ori acum joacă sobru - uneori până la uscăciune - fără a fi însă mai puțin convingător. Coriolan - ne dă de înțeles interpretul - nu trebuie să-şi strige adevărurile, e suficient să le afirme clar şi răspicat, pentru că sunt convingătoare şi emoționante prin natura lor axiomatică. Apariția cu funcția simbolică cea mai evidentă, unchiul Miron a avut în Mihai Gingulescu interpretul de o perfectă adecvare prin emanația combinată de inocență, puritate şi forță. Din ce în ce mai stăpână pe mijloacele de expresie, fără ca spontaneitatea interpretării să sufere, Dorina Păunescu a redat zbuciumul interior şi aspirația Adelei spre puritatea dragostei, într-un registru de pură esență dramatică, iar Valentina Iancu (Claudia) a evoluat cu farmec feminin şi naturalețe.

(Revista *Familia*, nr.10/1977)

www.cimec.ro

MORMÂNTUL CĂLĂREȚULUI AVAR

Titlul întreg al dramei lui D.R.Popescu, jucată în premieră absolută de către Teatrul Dramatic din Braşov, este *Studiul osteologic al unui schelet de cal dintr-un mormânt avar din Transilvania* şi opera seamănă cu titlul: este masivă, aparent greoaie, curgând încet, degajând însă o forță uriaşă ce angrenează enorme mase aluvionare gâlgâind de viață, în straturile cărora se înecă sau sunt scoase la suprafață destine, apar şi dispar vieți, dragostea se învălmăşeşte cu ura, timpul se comprimă sau se dilată după legi proprii şi secrete, evenimentele se succed tumultuos trecând nonşalant din real în simbolic, din documentar în ficțiune. Organizarea materialului dramatic ignoră orice canon: tablourile poartă titluri proprii iar legătura între ele nu este obligatorie; personajele centrale ale unui tablou dispar în următoarele, în locul lor apar altele necunoscute; firele conflictului se încâlcesc, uneori rămân aşa până la ultima cădere de cortină, alteori se leagă peste mai multe tablouri; ciocnirile de idei se rezolvă violent, uneori chiar cu suprimarea preopinentului. Totul pare să fie o proiecție a memoriei, care lucrează discontinuu, amplifică unele momente, eludează altele, face legături neaşteptate, reține amănunte ce i se par semnificative, scoate la suprafață elemente aparent dislocate de context. Dar care e conținutul, substanța acestui torent impetuos? O cronică politică a satului transilvan în ultimele decenii şi - prin extensie - a întregii spiritualități româneşti. Titlul însuşi conține un

www.cimec.ro

simbol: acela al reconstituirii, al forării în straturile ascunse, al retrăirii unui timp revolut. Pornind dintr-un punct al Ardealului de Nord în anii războiului, acolo unde condițiile istorice speciale exacerbaseră persecuțiile rasiale, piesa lui D.R.Popescu transcrie reverberațiile în acea colectivitate a unor evenimente şi procese ce au configurat societatea românească în perioada dată: războiul, primii ani ai revoluției (cu clanurile şi deformările cunoscute), moartea celui ce în scrierile lui D.R.Popescu apare sub numele de cod Guguştiuc, colectivizarea (momentul culminant al piesei, dramatică şi încrâncenată desprindere a țăranului român de ceea ce învățase de secole a fi sensul existenței sale), aspectele diverse ale luptei pentru putere între cei ce porniseră ca tovarăşi de luptă (în varianta originară, dar parțial jucată la Braşov din cauza dimensiunilor exagerate, printre personaje apare şi Lucrețiu Pătrăşcanu), apoi limpezirile, înțelegerile (sau refuzul lor), recunoaşterile benefice la scara socială, dar ineficiente, tardive, la scară individuală, victimele neputând fi rechemate de dincolo de moarte.

Personajul predilect al lui D.R.Popescu este cel simbolic, chiar dacă uneori, aşa cum spuneam, acest personaj este alcătuit din elemente reale ce pot merge la amănuntul documentar. Figura centrală şi cheie a simbolului este Măria, chintesență a eternului uman, matrice a existenței spirituale a acestui popor. „Măria din piesa mea – mărturiseşte autorul – face parte dintr-un şir de femei anonime care au stat la temelia istoriei. Această alcătuire umană, puternică şi fragilă, este izbită mereu, ca o barcă în furtună, de valuri nemiloase, ce-i vor parcă – nepăsătoare! – pieirea". Numai că Măria nu poate să piară pentru că ea este permanența însăşi, este pământul atoate roditor, o Gea valahă, lovită într-adevăr, dar şi iubită, fără vârstă şi fără sfârşit, trecând peste toate suferințele bocind sau râzând, mereu regenerabilă, îndeplinind în vâltoarea istoriei simultan funcțiile de martor, de apărător sau de acuzator. În aceeaşi zonă a simbolului pur se situează alt personaj de importanță al piesei – Ulă, cel „slab de minte", frate bun cu Ion-ii lui Caragiale sau cu „proştii" lui Rebreanu, bătutul şi de soartă şi de semeni, mai ascuțit la minte decât aceştia dar mereu fără

www.cimec.ro

apărare în fața trufiei lor agresive, bruftuluit cu dreptatea în mână („Noi avem legi, dar nu se închină nimeni la ele", zice el după o asemenea experiență), om care arareori are motiv să râdă, dar şi mai rar dreptul să plângă. Urmează alte personaje, cu o existență mai concretă, fără a-şi pierde capacitatea de generalizare a semnificațiilor. Gilu, fostul hoț de cai, ajuns om cu greutate în aparatul represiv, - drapându-se cu câteva principii dogmatic însuşite - loveşte fără milă în oricine intră în raza sa de acțiune. Plămădit din material dur, Gilu înaintează cu tenacitate pe scara socială. O traiectorie similară urmează până la un punct, mai precis atâta vreme cât nu întâmpină rezistență, numitul Bască. Cu structură de moluscă, acesta se grăbeşte să fie călău (şi încă unul foarte zelos) înainte de a ajunge victimă. Deşi reprezintă şi unul şi altul întruchipări malefice, între cei doi există multe deosebiri structurale: Gilu este un cuceritor, Bască un profitor; Gilu procreează, bască e steril; pentru a fi înlăturat, Gilu trebuie suprimat în timp ce Bască se prăbuşeşte singur. Moartea lui Gilu conține la rându-i un simbol: ucis de chiar fiul său, Viorel, în numele suferințelor pricinuite mamei (Măria), moartea născându-se din propria sămânță.

Realizând acest amplu spectacol, colectivul Teatrului Dramatic din Braşov şi în primul rând regizorul Mircea Marin şi-au asumat o sarcină extrem de dificilă. Abundența materialului dramatic cere regizorului un surplus de efort - selectiv şi organizatoric - dublat de grija de a nu altera substanța politică a piesei. Deşi spectacolul braşovean a ajuns în premieră cu o vizibilă stare de oboseală, din cauza unei neobişnuit de lungi etape de definitivare, meritele sale sunt multe şi incontextabile. Mircea Marin nu priveşte istoria ca un dat implacabil, care consumă în mod inexorabil destine, ci ca un efect gândirii şi faptelor oamenilor. Omul este măsura binelui şi răului, el este cel care, la urma urmei, decide cursul istoriei şi, ca atare, pe umerii săi apasă răspunderea a tot ce se întâmplă. Dacă uneori istoria se manifestă aberant, e pentru că unii oameni au o exacerbată poftă de putere, sau pentru că grija față de aproapele dispare sub apăsarea dogmelor. A mai beneficiat acest spectacol şi de o adecvată distribuție, în

www.cimec.ro

special în cazul rolurilor-cheie. Actriță cu mare forță dramatică, Geta Grapă a dat măsura exactă a dimensiunilor umane ale personajului (Măria), înțelegându-i durerile şi bucuriile, speranțele şi amăgirile, iubirea şi ura. Personajul este, totuşi, incomplet în dimensiunea mitică, proiecția pe ecranul eternității nefiind destul de pregnantă. În interpretarea lui Mihai Bălaş Jujucă, Ulă are valoare arhetipală, el fiind țăranul etern mai înțelept şi mai statornic decât cei ce l-au apăsat, ale căror ambiții le-a privit cu superioritate. În schimb Gilu a fost realizat de Dan Săndulescu prea crispat, prea obsedat de ideea în numele căreia acționează. Or, Gilu nu este un posedat, un mistic al revoluției, în vâltoarea ei se aruncă doar împins de beția puterii, fiind în fond un epicureu, petrecăreț şi iubăreț, sub masca inflexibilității. O veritabilă creație în spectacol realizează Costache Babii. Bască al său este de o odioasă onctuozitate, grotesc în insensibilitatea față de suferințele celor din jur, iar mai târziu în bigotismul în care se prăbuşeşte. Mai remarcăm din distribuție pe Dan Dobre, sobru şi convingător într-un rol mai linear (Ilie), pe Anton Tauf, Paula Ionescu, Maya Indrieş, Maria Rucsandra Dobre, Mircea Andreescu, Ştefan Alexandrescu, Nae Cristoloveanu, Andrei Ralea şi alții, precum şi unele elemente ale decorului semnat de Mihai Mădescu.

(Revista *Familia*, nr. 8/1978)

www.cimec.ro

MATCA

Dramaturgia lui Marin Sorescu – şi „Matca" este în această privinţă un exemplu semnificativ – se sprijină pe trei stâlpi de boltă: poezia, umorul şi filozofia, aliajul rezultat din contopirea lor fiind un produs de stranie originalitate. Această dramaturgie nu seamănă cu nici o alta, dar seamănă cu poezia lui Sorescu, (s-a spus pe bună dreptate că piesele sunt poeme de mari dimensiuni, aşa cum poemele sunt drame concentrate şi că poetul a putut fi mai bine înţeles abia după ce a fost completat şi luminat de dramaturg), seamănă şi cu eseistica lui Sorescu prin acuitatea observaţiei şi prin alternarea tonalităţilor grave cu inserţiunile de umor. Este un teatru complex, polifonic, chiar dacă uneori întreaga încărcătură dramatică, emoţională sau ideatică este purtată de un singur personaj. Monodrama soresciană este de fapt un dialog al omului cu lumea, cu existenţa, cu sine însuşi în acelaşi timp. Compus din sumedenie de întrebări, de uimiri şi nelinişti, acest dialog se convérteşte într-o meditaţie asupra existenţei şi devenirii omului, asupra misterului vieţii şi morţii.

Spectacolul „Matca" realizat de regizorul orădean Sergiu Savin pe scena Teatrului Dramatic din Braşov, cu Virginia Itta Marcu în rolul Irinei, se distinge printr-o remarcabilă forţă emoţională. Naşterea şi moartea sunt văzute nu doar ca jaloane ale trecerii, ci mai ales ca momente de supremă manifestare a misterului existenţei. Din imperiul acestui mister se constituie începutul şi tot în el se retrage şi se

www.cimec.ro

dizolvă sfârşitul. Dezlegarea acestui mister nu stă în puterea omului dar întrebările pe care apucă să şi le pună în scurta trecere-petrecere dintre cele două momente îi adâncesc conştiinţa de sine, îl ajută să străbată mai mult din drumul cunoaşterii. Mai mult decât în alte montări şi poate mai mult decât lasă să se întrevadă textul, spectacolul braşovean îngemănează ontologicul cu gnoseologicul, propulsat de o remarcabilă combustie intelectuală.

Întâmplările piesei sunt proiectate pe un fundal mitic, într-o lume abstrasă din contingent. Existenţa este redusă la datele sale esenţiale: naşterea şi moartea, văzute într-o unitate dialectică, integrate unor cicluri cosmice. Irina primeşte şi moartea tatălui şi naşterea copilului ca evenimente fireşti, făcând parte din legile inexorabile ale naturii, iar dezlănţuirea stihiilor o îndârjeşte, dar nu-i tulbură echilibrul interior. Ea acceptă lupta (cu natura potrivnică, cu chinurile facerii, cu moartea chiar) dar nu e nici un moment panicată, aşa cum la rândul său bătrânul acceptă moartea cu seninătate mioritică, ca un soroc ce trebuia să se împlinească. Unul dintre momentele cele mai expresive ale spectacolului, dacă nu chiar cel mai expresiv şi mai plin de simboluri, este cel în care coşciugul bătrânului devine pluta salvatoare pentru noul născut, concentrând în sine sâmburele ideatic al piesei, acea simbioză viaţă-moarte, facerea-desfacrea prin care viaţa este mereu primenită şi veşnică, fiecare sfârşit lăsând locul unui început, în cicluri perpetui.

Actriţă cu vocaţia tragicului, Virginia Itta Marcu a găsit mijloace fericite pentru materializarea complexei încărcături de idei şi simboluri a personajului. Irina trece prin etape definitorii, de la cea a omului aflat într-un spaţiu calamitat la aceea de mamă purtătoare a ideii de perpetuare a spiţei, pentru ca apoi simbolul să se lărgească, ea părând întruchiparea vieţii însăşi, a tot ceea ce este principiu germinator în natură. În scena finală pare o plantă acvatică, cu rădăcinile puternic ancorate în solul compact, cu tulpina copleşită de materia fluidă, dezlănţuită, înălţându-şi în atmosfera salvatoare doar rodul, cu acea patetică chemare la viaţă cuprinsă în replica finală: „Respiră, mă! Respiră!" Se cuvine aci să amintim şi de foarte inspirata sce-

www.cimec.ro

nografie pe care Sergiu Savin şi-a creat-o şi care îşi dă întreaga măsură în final prin modul de sugerare a proporțiilor calamității naturale. Revenind la jocul Virginiei Itta Marcu trebuie amintit şi modul în care ştie să pună în valoare o particularitate a scrisului lui Marin Sorescu - inserțiile de umor care abundă în text ori de câte ori acesta capătă o turnură gravă. Cineva spunea că Sorescu înalță biserici pentru a fluiera în ele, dar actrița braşoveană ştie să ne convingă că umorul nu-şi propune să discrediteze ideea, ci doar să o umanizeze. Interpretând rolul Moşului, Costache Babii, actor cu mari posibilități dovedite în multe alte spectacole, n-a găsit cheia adecvată, jocul său oprindu-se la o şagă de suprafață. Ceilalți interpreți - Nicolae Manolache (Titu), Luminița Blănaru (Silvica), Gabriel Săndulescu, Nae Cristoloveanu, Mihai Bălaş-Jujucă (Momiile) - au constituit puncte de sprijin pentru cotele valorice ale spectacolului.

(Revista *Familia*, nr.8/1981)

www.cimec.ro

CA FRUNZA DUDULUI DIN RAI

„Teatrul lui D. R. Popescu nu are prejudecăți de formulă, de limbaj, de unitate de timp şi de spațiu. E un teatru liber - cam vagabond, cam neconformist, dar cu o perfectă unitate de obsesii şi viziune. Un teatru ca un şlep pe o Dunăre tulbure şi agitată, un şlep pe care au loc spectacole de circ, procese, condamnări la moarte şi execuții, deflorări şi naşteri, căsătorii groteşti cu fuga miresii, adultere şi beții. În timp ce Dunărea curge - tulbure şi largă - năzuind către marea cea mare" - spunea Marin Sorescu, punând peste opera dramaturgică a lui D.R.Popescu o etichetă esențială, pe care scriitorul nu numai că o acceptă, dar pare a face totul pentru a o confirma. „Ca frunza dudului în rai", una din creațiile sale din ultima vreme (în cazul lui D. R. Popescu orice operă nu prea are mult timp privilegiul de a fi cea mai recentă, scrisul său atât de prolific dând la iveală lucrare după lucrare) această recentă scriere deci îşi dovedeşte natura proteică şi extraordinara forță interioară, capacitatea de a angrena într-o curgere torențială o enormă cantitate de viață: destine, acte definitorii, conflicte ireconciliabile, obsesii, regrete, speranțe, existențe ratate, altele în derivă, specimene roase de patimi şi de vicii, aspirând spre o fericire fie irealizabilă, fie vicisnică, totul ansamblat într-o lume special alcătuită, în compoziția ei realul întâlnindu-se cu simbolul, detaliul de frustețe quasinaturalistă e transgresat în mitologie, fabulația fantastică se converteşte în contingent, personajele navetează şi ele

www.cimec.ro

între sublim şi ridicol, între virtute şi păcat, între demnitate şi mizerie morală.

„Ca frunza dudului din rai" preia, cu libertăți şi aproximații, (nu e nici asta o noutate în scrisul lui D.R.Popescu), un motiv mitologic - cel al Medeei - găsindu-i consonanțe în actualitate. Ca şi modelul antic, Marghioala şi-a sacrificat în tinerețe familia pentru a-şi împlini iubirea, urmându-l pe Ionel (modernul Iason) pe un drum ce promitea să fie al fericirii dar care s-a dovedit în cele din urmă al patimilor. La vârsta senectuții, ea se vede nu numai abandonată în favoarea unei mult mai tinere concurente la patul conjugal, dar şi contestată în credința şi sentimentele sale, în însuşi sensul existenței, contestată în privința deplinătății facultăților sale mintale (drept pentru care va deveni pensionara unui ospiciu), iar în cele din urmă suprimată. Într-un mediu în care normele morale au fost abolite, rectitudinea Marghioalei devine caz de excepție. Ca pe un film în negativ: albul devine negru şi negrul alb, aberantul pare normal şi normalul aberant. Ionel chiar teoretizează această stare, în numele unui pragmatism agresiv, justificat dincolo de norma morală: „Prostii... Dorința de frumos, de monumentalitate, de echilibru... pe care o pretinde întotdeauna slăbănogul care pierde jocul". Pentru un asemenea om viața nu se măsoară decât cu un singur etalon - victoria -, mijloacele, prețul sau chiar finalitatea ei neavând nici o importanță. Utilizând un simbol violent, scriitorul plasează acțiunea în incinta unei crescătorii de porci al cărei director este Ionel, mai marele peste acest mediu pestilențial, îmbibat de miasme şi de viruşi, multe din replicile piesei cultivând o semnificativă ambiguitate între acest spațiu şi mocirla morală în care se bălăcesc unele personaje, ca în acest strigăt disperat al Marghioalei adresat soțului infidel: „Mereu crezi că totul e un joc, o partidă de vânătoare... Dar tu creşti porci în cocine! Şi pute în jur!... Voi ați făcut combinatul ăsta, nu eu, porcăria asta! Nu simți cum pute?" Țiu într-adevăr, spațiul imaginat de scriitor degajă o atmosferă malodorată, cantitativ cel puțin predominând personajele dominate de instincte - violență (fizică sau morală) în raporturile cu semenii, fornicație neînfrânată, o animalică amuşinare, abolirea sentimentu-

www.cimec.ro

lui etic ş.a. –, conflictul angajat între Marghioala şi Ionel angrenând şi alţi participanţi cu poziţii semnificative: senzual-agresiva Dida, cinică şi intransigentă în opera de excludere de pe eşichierul existenţial al piesei incomode; o altă traficantă de nuri în scopuri bine stabilite – Romaniţa; Sorianu – chintesenţă a birocraţiei autoritare şi visceral imorale; Ţiclete – clown prăbuşit pe treptele de jos ale dezumanizării; Lucian cel pribeag – emblemă a deziluziei şi deşertăciunilor; cuplul arieratelor amorale Viana şi Liana (am mai întâlnit în dramaturgia lui D.R.Popescu asemenea cupluri – insemne ale dezintegrării); despersonalizatul veterinar Aurelian; întrepridul Gelu etc., cu toţii alcătuind o lume debusolată, agresivă în rătăcirile sale, spre care vocaţia justiţiară a eroinei îndreaptă un deget acuzator.

Pasiunea regizorului Ioan Ieremia pentru piesele lui D. R. Popescu se sprijină pe evidente afinităţi elective: şi el se arată adeptul unui teatru de expresie frustă, violentă chiar, al unei simbolistici pregnante, cu priză directă la realitate, un teatru de forum cetăţenesc, în care sunt plantaţi pilonii existenţei politice şi morale. Poate că uneori dramaturgul ar avea nevoie de un regizor mai dogmatic în privinţa actului scenic, un spirit ordonator, care să capteze exploziva substanţă dramatică, în timp ce Ioan Ieremia e mereu tentat să o combustioneze. În primul caz poate că spectacolul ar fi mai cristalizat, la regizorul timişorean el este însă vital, abundent, tranşant şi opţiuni şi polemic fără disimulare (chiar dacă, din nefericire, distribuţia nu-l ajută cum ar trebui). Încă din foaier, spectatorul este sensibilizat de dfuzoarele care transmit nişte grohăituri, zgomot de fond ce-l va însoţi până la primele schimburi de replici. După această punere în temă (şi în atmosferă), spectacolul porneşte torenţial, punctat din când în când de plesnitura unui bici cu evident insemn justiţiar îndreptat spre viciile exhibate fără reticenţe.

Cum spuneam, distribuţia nu e întotdeauna la înălţimea chemării. Dacă Vladimir Jurăscu a dat în Ionel prototipul masculului în care se evidenţiază aroganţa puterii iar pofta rutului omoară orice sentiment, Marghioala a fost personajul mai puţin împlinit. Din conştiinţa hipersensibilizată propusă de text, în veşnică stare de

www.cimec.ro

veghe, bântuită de remuşcări dar statornică în credință, un personaj realmente de profunzimi abisale, în spectacolul timişorean rămâne abia un semn trasat pe hârtia de calc a proiectului regizoral, interpreta - Eugenia Crețoiu - nereuşind transpunerea în operă. Interpretarea sa se reduce la înfățişarea unei bătrâne fără ajutor, victimă a vârstei, a malversațiunilor şi nerecunoştinței. Vitalitatea instinctuală a Didei a fost opulent redată de Estera Neacşu în ciuda unei oarecari rigidități a jocului. Romanița în interpretarea Alinei Seculeanu a fost un personaj mai mult seducător şi prea puțin diabolic, în orice caz nu atât încât să-şi atragă blestemul matern. Daniel Petrescu (revelația ultimelor stagiuni timişorene) l-a ratat pe Țiclete, esența malefică a personajului fiind anulată de un pitoresc excentric, fără finalitate. În rest - evoluții onorabile, bine integrate în compoziția spectacolului: Cristian Cornea (Marian), Ion Olaru (Sorianu), Ştefan Mării (Cristofor), Traian Buzoianu (Aurelian), Radu Avram (Gelu), George Lungoci (Mitru), Viorica Cernucan (Cleopatra), Ştefan Sasu (Mircea), Miron Nețea (Lucian), Gheorghe Stana (Frânculescu), Miriam Cosma (Viana), Ana Ionescu (Liana) etc.

Scenografia Emiliei Jivănov - ca de obicei - e bine articulată cu gândul regizoral, deşi avem impresia că talentata artistă timişoreană dă semne de repetare a unor realizări mai vechi, excelente la timpul şi la locul lor.

(Revista *Familia*, nr.5/1983)

www.cimec.ro

AMURGUL BURGHEZ

Ajuns la a patra sa piesă, Romulus Guga se dovedeşte o personalitate distinctă a dramaturgiei actuale, creator al unui univers ideatic şi al unui tip de discurs dramatic bine individualizat, capabile să evidenţieze o personalitate scriitoricească de remarcabilă valoare şi originalitate. Între dramaturgii noştri, el utilizează poate, discursul cel mai conceptualizat, plăsmuirile sale scenice încorporând o realitate sublimată, esenţializată, epurată de contingent. Întreprinderea e temerară, comportă riscuri sub raportul audienţei la public (la marele public), deprins încă a căuta într-o piesă de teatru cât mai multe elemente concrete, decalcurile după realitate fiind adeseori preferate transfigurărilor parabolice, conflictelor abstractizate sau ideilor denudate, riscuri pe care Romulus Guga şi le asumă graţie conştiinţei că se înscrie în efortul de modernizare a dramaturgiei, de universalizare a sferei ideatice şi a semnelor.

„Amurgul burghez" este o parabolă-pamflet, al cărei obiect de discuţie îl constituie condiţia individului într-o societate ostilă, hiperautoritară, lipsită de dialog pe fluxul ierarhiei sociale. Scriitorul inventează o tramă îmbibată de semnificaţii, cu personaje-semn, ipostazieri ale unei umanităţi terifiate, alienate, vidate de conştiinţă şi de aspiraţii majore. Embleme ale veacului, universul concentraţionar, totalitarismul, intoleranţa, deturnarea sensurilor umanismului, capătă în piesa lui Guga o simbolică întrupare.

...Într-un spaţiu sordid - un maidan inundat de materii în descompunere, cu aerul infestat, greu respirabil - un disperat, Filip, vrea

www.cimec.ro

să se spânzure, asistat şi încurajat în funestul gest de soție (Augusta) şi de amantul acesteia (polițistul Carol). În ultimul moment intervine straniul colecționar Ignațiu, care îi deturnează planul pentru colecția sa de ființe umane (declasate), colecție ce alcătuieşte însăşi lumea piesei, adică (citãm din indicațiile autorului) „cea mai bună lume cu putință, din care fac parte, pe lângă cei numiți (lista personajelor - n.n.), dansatori, preoți, strip tease-eze, scamatori şi iluzioniști, şi mulți, mulți alții, care fac hazul şi drama ei". În acest cadru personalitatea umană este neantizată, individului cerându-i-se supunerea totală, fără nici un drept de opinie, de împotrivire sau de opțiune. Intrat între colții acestui malaxor, Filip va trăi experiențe din cele mai groteşti - va fi eroul unei mascarade a sanctificării, va asista la propria înmormântare, va fi cățelul plimbat în lesă de nurlia Sofia, va fi cerşetor şi va sfârşi prin a înțelege şi a protesta, asumându-şi riscurile inerente. Indiferent de eficiența atitudinii sale finale, atitudine în care îi are alături pe Augusta (personajul cu traiectul cel mai sinuos în simbolistica piesei) sau pe reporterul de televiziune Georges, Filip deschide o fereastră, facilitează pătrunderea unei raze de soare în acest imperiu al întunericului instaurat prin paranoia puterii, reprezentată de General (stăpânul absolut şi infailibil al locului) şi cultivată de Ignațiu şi ai săi (care sunt produsul, promotorii şi totodată profitorii situației), prevestindu-i sfârşitul. Lumea care se crede „cea mai bună cu putință" (afirmația autorului trebuie înțeleasă în sensul ei ironic, aluzie la mania dictaturilor de a se autoproslăvi) este evanescentă, dar până când procesul dispariției sale se va încheia, ea se manifestă tiranic, agresând individul şi transformându-l din ființă socială într-un simplu pion pe un eşichier aberant. „Azi, stimate domn, individul nu contează" declară ritos Generalul, sintetizând esența societății pe care o conduce, dând altui personaj posibilitatea să dea replica dinspre celălalt pol, cel al năpăstuiților: „Ce vremuri îngrozitoare trăim!"

Personajul invizibil dar omniprezent al piesei este Puterea. Ea se manifestă tiranic, ca mijloc de luare în stăpânire a celor mulți de către puținii care au acces la ea. Puterea, recunoaşte Ignațiu, este târfa „cea mai veche, mai râvnită şi mai respectată din câte cunosc", care tinde să-şi asume totul: vieți, suflete, trupuri, gânduri, memorie,

www.cimec.ro

visuri, dorinți, bunuri, - tot ce ține de existența materială şi spirituală a individului, tot ceea ce i-ar putea da o cât de măruntă independență. Sub apăsarea ei, viața devine mascaradă, cu procesiuni groteşti, cu amoruri teatrale sau mercantile, vidată de sentimente şi de responsabilități. Dialogul real este înlocuit cu denunțul sau cu discursul cinic în care valorile sunt răsturnate, mizeriile realității fiind date drept expresii ale fericirii şi armoniei („Închin acest pahar de şampanie - toastează Ignațiu - pentru voi, scumpii mei copii! Jandarmi şi deținuți, judecători şi preoți, fete frumoase ce ne însuflețiți străzile, presa noastră liberă, o singură familie falnică şi prosperă"), pentru că Puterea nu acceptă o altă privire asupra realității decât cea prin propriii ochelari deformatori.

Cunoscut ca un regizor de factură realistă, aproape academizant sub aspectul formal al expresiei scenice, Dan Alecsandrescu ne oferă surpriza unui plonjon temerar spre un teatru modern prin excelență, un teatru al expresiei esențializate, şi o face cu succes desăvârşit. Poate că surpriza n-ar trebui să fie chiar atât de mare, pentru că - prin cele mai bune realizări din extrem de bogata sa fişă de creație - Dan Alecsandrescu s-a apropiat, prin ardența ideilor şi aplecarea spre spectacolul-dezbatere, de unele componente ale teatrului modern, dar în „Amurgul burghez" revizuirea arsenalului său regizoral este totală şi cu un succes atât de împlinit încât deocamdată e greu să ne imaginăm piesa lui Guga într-o altă întruchipare scenică. Colaborând fericit cu un scenograf de excepție, care s-a depăşit pe sine - Emilia Jivanov -, regizorul a beneficiat de o ambianță scenografică ce vizează perfecțiunea: un cadru circular, aparent ermetic închis, dar în care pe parcursul spectacolului se vor practica puncte de penetrație greu previzibile, de parcă oamenii ar pătrunde prin zid, creând un spațiu al claustrării şi totodată al insecurității, un spațiu bântuit de mistere şi duhuri malefice, ostil, rece, maculat. O singură dată cadrul circular e spart, şi atunci spre un crematoriu în activitate, ale cărei flăcări luminează „ca un soare al morții". Recurgând şi la un ecleraj de mare rafinament, regizorul a întregit atmosfera sumbră, macerată, de apocalipsă grotescă, în care se consumă dramele piesei. Deşi pare închis, fără perspectivă, spectacolul are un suport premonitoriu: amurgul şi apropiata dispariție a lumii descrise nu înseamnă de-

www.cimec.ro

cât prilejul regenerării umanității care, dincolo de „ciuma brună" amintită în text sau dincolo de oricare ciumă similară, poartă în sine speranța dar și capacitatea intrării într-o stare de normalitate. Se mai sprijină acest spectacol pe o echipă de excelenți interpreți, care au valorificat creator toate resursele textului și au dat programului regizoral consistență, slujindu-l cu deplină înțelegere și cu impresionant talent. Confirmându-și statutul de mare actor, Lohinszky Lóránd realizează un Ignațiu alcătuit din infinite nuanțe, rod al unei debordante fantezii în selectarea gesturilor, a intonațiilor, a mimicii, dar mai ales printr-o inconfundabilă capacitate de conjugare și de sinteză a acestor mijloace de expresie. Personajul este când autoritar-cinic, când onctuos-ipocrit, un personaj caleidoscopic, prezentându-și chipul ca alcătuit dintr-o multitudine de fațete în continuă mișcare, alungându-se și căutându-se reciproc. O creație memorabilă realizează Farkas Ibolya în Augusta, personaj sinuos, cu autonegări și revelații, parcurgând cu naturalețe drumul de la abjecție la conștiință. Emblemă a umanității agresate și ultragiate, Filip, în interpretarea lui Tarr László, a devenit omul în complexa lui plămadă: fricos și curajos, umil și demn, slab și puternic, același în cele mai diferite și contradictorii ipostaze. Intelectualitatea jocului practicat de Boér Ferenc se manifestă plenar și aici, realizându-l pe protestatarul Georges cu o perfect stăpânită tensiune interioară, în timp ce Carol realizat de Karp György este întruchiparea exactă a obtuzității zeloase. Dincolo de aparențele unei senzualități afirmate cu naturalețe, Szilágyi Enikő a interpretat drama femeii care își ascunde decepțiile sub crusta unui cinism de circumstanță. Evoluții remarcabile, dovedind personalitate și adecvare a jocului au oferit și ceilalți componenți ai distribuției: Székely Anna (Isabela), Keresztes Sándor (Claudiu), Meister Éva (Flavia) și Tóth Tamás (Generalul).

„Amurgul burghez" de Romulus Guga în montarea secției maghiare a Teatrului Național din Târgu-Mureș, prin valoarea textului literar și prin împlinirea tuturor compartimentelor spectacolului, constituie un eveniment al vieții teatrale din țara noastră.

(Revista *Familia*, nr.6/1983)

www.cimec.ro

ARMA SECRETĂ A LUI ARHIMEDE

Uneori din motive de timp, dar cel mai adesea din motive de spațiu (tipografic) cronicarul nu se poate opri la vreme asupra unui spectacol, asupra unei piese care i-a reținut atenția, fiind nevoit să o facă cu oarecare întârziere pentru a se elibera de amintiri obsesive şi pentru a-şi câştiga sentimentul datoriei împlinite. Sub aceste impulsuri depunem acum mărturie, nu cu prea multă operativitate, asupra uneia din piesele trecutei stagiuni, „Arma secretă a lui Arhimede" de Dumitru Solomon, a cărei montare pe scena Naționalului timişorean de către regizorul Ioan Ieremia şi colaborarea sa statornică Emilia Jivanov (cuplu regizor-scenograf care şi-a definitivat, cu o rară afinitate, platforma artistică), a condus la un spectacol apreciabil prin forța de şoc, prin ampla orchestrație a mijloacelor de expresie şi prin raportul sincretic cu textul literar.

Numindu-şi piesa drept „comedie ştiințifico-fantastică", Dumitru Solomon e puțin perfid pentru că vrea să ne inducă în eroare. Comedia lui este o alegorie a veacului (al XX-lea, nu a celui în care a trăit Arhimede), cu contradicțiile, frământările şi paradoxurile sale. Pentru că nu întâmplător a scris o carte despre opera lui Camil Petrescu, Dumitru Solomon este legat de ilustrul precursor prin aplecarea spre condiția intelectualului în societate. Temă căreia i se circumscrie şi această comedie de inspirație antică, cu o tonalitate mai puțin gravă decât remarcabilele drame dedicate unor gânditori din ve-

www.cimec.ro

chime – Socrate, Platon, Diogene – dar nu mai puțin profundă în rezonanțele sale contemporane. Erou al Siracuzei după ce a oprit flota romană incendiindu-i pânzele cu ajutorul unui sistem de oglinzi, Arhimede intră total în centrul de interes al autorităților (aborigene sau invadatoare) în momentul în care se află că este inventatorul unei mașini de citit gândurile. În acest punct textul lui Dumitru Solomon se desparte de istorie și – purtat de aripile fanteziei – intră în parabolă. Miezul piesei rezidă în atitudinea față de o posibilă invenție care să modifice radical raporturile între oameni, în rapiditatea cu care diferite categorii sociale își fac calcule în legătură cu beneficiile posibile. Problema e în primul rând de ordin moral. (Să nu uităm că Dumitru Solomon este prin excelență un moralist). Oamenii simpli ca sclavii Clisis și Meropa sunt oripilați de eventualitatea unei asemenea mașini care ar putea intra agresiv în însăși intimitatea ființei lor, răpindu-le un teritoriu pe care nu sunt dispuși să-l împartă cu nimeni. În schimb pentru cei prinși în angrenajul puterii, al parvenirii, pentru cei mânați în viață de instinctul de dominare, ca tiranul Hieron, șeful de Siguranță Zophyrion, generalul roman Marcellus, invenția nu este numai binevenită, dar câștigarea cursei pentru întâietate în dobândirea ei devine o problemă capitală, pentru că prin ea se asigură primatul la putere, o poziție avantajoasă în raport cu masa supușilor sau cu posibilii contracandidați. Trimiterile alegorice la actualitate sunt uneori mai transparente, alteori mai rafinate, dar întotdeauna prezente. Secolul nostru, cu extraordinarele sale descoperiri științifice, a pus în mod acut ideea responsabilității omului de știință și s-a ajuns (în fizică, în biologie etc.) să se pună problema dacă n-ar fi mai bine ca cercetările să fie sistate pentru ca omenirea să fie scutită de riscuri incalculabile. Omul de știință este autorul invenției dar nu are nici o putere în a decide asupra modului și scopurilor utilizării ei, el însuși fiind supus riscului de a fi înlăturat în cazul că, prin scrupule excesive, devine incomod. Rivalitățile militare, raporturile dintre tiran și principalul său sfetnic, șeful Siguranței, conlucrarea dintre serviciile rivale de informații sunt alte pretexte de speculații în textul lui Dumitru Solomon, unele mai de suprafață, formând un înveliș a-

www.cimec.ro

tractiv, cu aparențe de frivolitate chiar, vesel şi amuzant la prima vedere, altele grave şi profunde în substanța lor ideatică.

Responsabilitatea ştiinței față de speța umană este o temă care a tentat pe mulți dramaturgi contemporani, abordată fiind în modurile cele mai diferite cu putință, de la piesa-document („Cazul Oppenheimer" de exemplu) până la operare realizate cu mijloacele absurdului („Fizicienii" lui Dürrenmatt). Dramaturgul român se înscrie în discuție într-o manieră proprie de abordare a materialului dramatic, demonstrația sa conducând la ideea că între rezultatele cercetării ştiințifice şi omenirea chemată să beneficieze de ele trebuie să existe un acord moral pentru ca însăşi speța umană să nu fie periclitată.

Reafirmându-şi apetența pentru teatrul politic, de expresie directă, Ioan Ieremia a reuşit - poate mai mult ca în alte dăți - să-şi disciplineze modalitățile de exprimare, să le armonizeze şi să le dea consecvență estetică, păstrând față de text o atitudine efectiv creatoare. Ideile piesei sunt şi ale spectacolului, dar opera scenică îşi afirmă personalitatea fără să atenteze la cea a operei literare şi fără să i se supună docil. La rândul său, decorul Emiliei Jivanov este plin de sugestii, favorizând crearea unor stări particulare. Fărâma de Sicilie imaginată de scenografa timişoreană are şi apartenență istorică şi perspectivă contemporană (vestigii de arhitectură antică asigură aceste elemente) iar spațiul dramatic este asigurat prin sugerarea unui teritoriu deschis, insular, prezența mării creând senzația că eroul însuşi este o insulă asaltată de valuri. Sub acest comandament artistic şi în acest cadru evoluează o echipă de interpreți care îşi face pe deplin datoria. Daniel Petrescu realizează un Arhimede complex. Masca histrionică ajută eroul să se disimuleze, să se izoleze de asalturile dezagreabile. Aerul de „trăznit" şi „distrat" este expresia unei diplomații sui generis şi a unei înțelepciuni a vieții care îl ajută să-şi urmeze cu mai multă uşurință drumul. Cu o notă mai gravă, dar încadrându-se aceleiaşi comunități spirituale, este realizat şi tânărul Ctesibios de către Gheorghe Stana, iar Teodonia, soția lui Arhimede, este văzută de Eugenia Crețoiu ca o parteneră de joacă (sau de convenție a jocului),

www.cimec.ro

postură din care își exercită îndatoririle și autoritatea domestică. Casa învățatului este completată de Eunoa, fiica, interpretată de Alina Secuianu cu fine amestecuri de lirism și umor, marcând indeciziile vârstei adolescentine. Grupul sclavilor este în întregime remarcabil. Ion Haiduc (Clisis) strălucește prin verva inepuizabilă, prin fantezie, în alegerea mijloacelor scenice (Ovidiu Georgescu a realizat cu haz chipul unui om chinuit de propria mărginire, iar Meropa a devenit în interpretarea Mihaelei Murgu întruchiparea unei feminități naturale, fără false pudori și fără agresivități). În fine, ultimul grup, cel al „asediatorilor", este realizat de Miron Șuvăgău (Hieron - tiran ușor apatic, dar esențialmente pernicios), Damian Oancea (Zephyrion - polițai energic și perfid, insinuant și insidios), Mircea Belu (Marcellus - militar trufaș, cu evidente visuri de mărire), de Traian Buzoianu și Ștefan Sasu (Hecates, respectiv Teles - savuros cuplu de spioni concurenți, dar și colaboratori când „pâinea" le e amenințată).

În liniște și cu modestie, opera lui Dumitru Solomon își face loc spre rândul întâi al dramaturgiei contemporane.

(Revista *Familia*, nr.9/1983)

www.cimec.ro

CERUL ÎNSTELAT DEASUPRA NOASTRĂ...

Un spațiu circular izolat de spectator printr-un material transparent, semănând a cuşcă de fiare, un soi de menajerie de sticlă, în interiorul căreia sunt plasate atâtea obiecte câte sunt necesare pentru a sugera un confort ce tinde spre îndestulare şi un anumit rafinament al locatarilor în organizarea ambianței domestice, este propus de scenograful Ion Cristodulo pentru desfăşurarea spectacolului braşovean cu această nouă piesă a Ecaterinei Oproiu, „Cerul înstelat deasupra noastră...", piesa cea mai bine primită dintre noutățile stagiunii, atât de alcătuitorii de repertorii, cât şi de public sau critică. Decorul acesta serveşte fericit ideea spectacolului realizat de Mircea Marin şi jucat de Maria Rucsandra Dobre şi Dan Dobre, Povestea imaginată de Ecaterina Oproiu fiind văzută ca permanenta înfruntare dintre două fiare închise iremediabil în aceeaşi cuşcă, de unde nici măcar nu-şi pun problema că ar putea evada, consumându-şi energiile vitale într-o continuă hărțuială, într-o devorare reciprocă, cerul înstelat de deasupra devenind un element neutru al procesului continuu de erodare a legii morale ce ar fi trebuit să populeze cele două ființe. Dramaturgia cuplului, piesele despre El şi Ea, sunt la modă astăzi şi, poate şi din cauza facilităților de montare, repede îmbrățişate de teatrele în căutare de texte promițătoare de succes cu investiții minime, dar „Cerul..." Ecaterinei Oproiu transcede moda şi calculele, impunându-se ca o operă de mare sagacitate, scrisă cu uimitor sânge rece, ca o ope-

www.cimec.ro

rație fără anestezie. Cuplul aci de față este surprins în momentul de criză sau poate şi mai mult, dincolo de ea, când starea de disoluție s-a cronicizat, când şansele de întoarcere la altruismul şi tandrețea originare au fost epuizate, când între cei doi s-a semnat un pact pentru salvarea aparențelor, războiul continuând în secret, în afara câmpului vizual al celor din jur. Ca doi actori care se îmbrățişează pe scenă şi se iau de cap în culise, El şi Ea au transformat intimitatea în stare de beligeranță, ducând un război de uzură, un război crâncen, în care fiecare cunoaşte momentele de slăbiciune şi punctele vulnerabile ale celuilalt şi loveşte la momentul oportun şi în locul cel mai expus. Sunt doi oameni care, odată sau mai de multe ori, au făcut concesii pentru a parveni (sau mai exact spus pentru a se valorifica, fiecare având - pare-se - nişte calități reale, nişte merite care să-i îndreptățească aspirațiile) şi fiecare trăieşte, mai evident sau mai voalat, un (pre)sentiment al ratării: Ea pentru că a abandonat (sau a întrerupt) o posibil strălucită carieră scenică pentru a-l însoți pe El în misiunea diplomatică; El pentru că, în ciuda eforturilor de tot felul - performanțe profesionale reale plus ştiința de căptare a bunăvoinței şefilor - simte că alții, mai puțin merituoşi, i-ar putea-o lua înainte. Unul din punctele de rezistență ale spectacolului lui Mircea Marin este denunțarea conformismului ca sursă a stării de beligeranță dintre cei doi soți: fiecare ar avea ceva de revendicat, fiecare este apăsat de o injustiție, dar în loc să-şi strige adevărul acolo unde ar trebui preferă să se descarce pe cel de alături. Un soi de laşitate elegant mascată le chinuie subconştientul şi se defulează în momentele de izolare, fără a avea curajul să indice adevăratele cauze care i-au adus în condiția de victime. De altfel în întregimea sa spectacolul merge în profunzimea straturilor, detectând cauzele, refuzând să se oprească doar la nivelul efectelor, oricât ar fi ele de spectaculoase. Bărbatul întruchipat de Dan Dobre este un înrăit, excedat şi obosit de harța cotidiană, de nesfârşitele lupte cu partenerii străini pentru obținerea de contracte avantajoase şi cu ai săi pentru ocuparea de poziții cât mai înalte, în timp ce Ruxandra Maria Dobre a definit un tip de nevropată, apăsată de ideea că a trecut din rolul de protagonistă în unul de figurantă.

www.cimec.ro

Veşnicele lor răfuieli par la un moment dat exerciții pentru un eventual război cu lumea, mereu amânat, pentru că după o vreme acest mod de convietuire a devenit o a doua natură. Momentele de tandrețe sunt doar rudimentele unei alte etape, trecute, când dragostea nu decăzuse din drepturile sale. Sărutul poate fi un gest de rutină al soțului, dar şi respingerea este tot un gest de rutină, de dată mai recentă însă, iar intenția eşuată adânceşte latent starea de dizarmonie. Lucrat cu migală de orfrevier şi în contactul nemijlocit dintre scenă şi spectator (se joacă în intimitatea sălii studio) spectacolul abundă în asemenea detalii sugestive care dau consistență demersului scenic, potențându-i intențiile şi adâncindu-i sensurile.

Aflat la confluența unui text dramatic scris inteligent şi cu o mare capacitate de a intui filoane de autentică viață cu o echipă interpretativă adecvat orientată de unul dintre bunii regizori pe care îi avem la ora actuală, spectacolul de la Braşov cu „Cerul înstelat deasupra noastră" reprezintă un moment cu totul remarcabil al anului teatral.

(Revista *Familia*, nr.7/1985)

www.cimec.ro

REGELE LEAR

În Jan Kott am întâlnit această afirmație în legătură cu marea tragedie shakespeariană: „Regele Lear îți dă impresia unui munte uriaş pe care toți îl admiră, dar pe care nimeni nu are poftă să-l vadă prea des". Eventual cu corecția că nu atât dorința de a-l vedea este diminuată, cât mai ales curajul de a-l escalada, subscriem la teza faimosului shakespearolog polonez, mai ales că faptele o confirmă: la noi de pildă, deşi trecem drept una dintre țările în care, în perioada postbelică, marele repertoriu universal a fost abordat cu deosebit curaj, ne amintim doar de două montări cu „Regele Lear", iar întreaga istorie a teatrului confirmă ezitările ce persistă în abordarea acestei capodopere inhibantă probabil prin marea sa complexitate.

Din capul locului, deci, o notă bună regizorului Ioan Ieremia, interpretului principal Vladimir Jurăscu, scenografei Emilia Jivanov (va trebui scrisă odată o carte despre inventivitatea şi inspirația cu care scenografii reuşesc să mențină „rangul" teatrului românesc), Teatrului Național din Timişoara în ansamblul său, care şi-au asumat o enormă răspundere, înfruntând dificultăți de tot felul, pentru a da rezonanță şi demnitate condiției lor artistice. Este, de fapt, un pariu asumat cu superbie, o aventură în înțelesul pur şi frumos al termenului, o „ieşire în arenă" în care protagoniştii sunt conştienți în egală măsură de dimensiunile riscului, dar şi de amploarea propriilor forțe, încrezători în ele, dornici de autodepăşire şi de încălcare a conjunctu-

www.cimec.ro

rilor nefavorabile. Cu alte cuvinte, nu s-au mulțumit doar să admire piscul numit Lear, ci au pornit temerar la escaladarea lui. Cu succes. Spectacolul are greutate, este dens în țesătura sa de idei şi rezolvări, ceea ce este decisiv şi important, dincolo de natura controversabilă a unora sau altora dintre aspecte. La urma urmelor un Shakespeare poate fi chiar şi ratat, dar nici într-un caz bagatelizat, deponderat.

Stâlpul de rezistență al spectacolului construit de Ioan Ieremia este evidențierea distanței dintre măreție şi deriziune. Esența tragediei nu rezidă atât din raporturile lui Lear cu fiicele ingrate şi cu ceilalți potrivnici, cât mai ales din propria frământare, din evaluarea lucidă a unui traseu care la un capăt are tronul, onorurile, obediența celor din jur, pe scurt - toate atributele puterii, iar la celălalt capăt - disprețul, nimicnicia, sentimentul inutilității. Până la înălțimea tronului urcau doar ovațiile, miresmele tămâierii; de jos, de la nivelul solului, se suportă fața nevăzută a lumii: ambițiile crâncene, cruzimea, felonia, ingratitudinea. „Diferența de nivele" produce ruptura, prăbuşirea interioară, fără atributele puterii omul ajunge „o năruită operă-a naturii" şi „un bufon al soartei". Destinul paralel al lui Gloster şi mai ales enorma suferință a lui Edgar sunt nu numai elemente complementare în configurarea unui tablou al suferinței umane, ci mai ales etaloane ale acesteia. Întâlnindu-i, Lear îşi va umaniza suferința, o va alinia la infinitatea durerii omeneşti, pentru că într-un prim stadiu suferința sa va păstra reziduuri ale egoismului puterii, neînțelegând cum de i se pot întâmpla lui asemenea afronturi şi nenorociri, va protesta, va blestema, dar mai ales se va prăbuşi, va simți că se rupe catapeteasma lumii odată cu deposedarea sa de anexele majestății. Comparându-şi nenorocirea cu nenorocirile altora, Lear va găsi drumul seninătății, se va smulge din abisuri, îşi va regăsi echilibrul, se va resemna similar cu Gloster că „Aceasta-i legea timpului: nebunii călăuzesc pe orbi", iar în cele din urmă se va împăca în veşnicie. Drumul acesta îşi găseşte în spectacol o expresie tumultuoasă. Personajele par să fie purtate de forțe supradozate, imposibil de controlat, iar butonul care le declanşează poate fi numit eroarea tragică. O asemenea eroare comite Lear când îşi împarte regatul, dar mai ales

www.cimec.ro

când - ca orice titan - nu ştie să distingă între elogiile ipocrite şi dragostea mărturisită cu respect şi demnitate, dar şi Gloster când atât de uşor cade victimă urzelilor lui Edmund. Sub semnul erorii stau însă şi actele celor rătăciți pe drumul puterii - Goneril, Regan, Cornwall, Edmund. Eroarea produce dezechilibru în ordinea morală, este generatoarea unor aberații care modifică tragic destinele şi evenimentele. Scoşi de pe făgaşul firesc, indivizii sunt la discreția unor forțe necunoscute şi incontrolabile, furtuna pe care o înfruntă Lear nu e doar dezlănțuirea stihiilor naturii, ci şi corespondentul unui tumult interior imposibil de stăpânit. De altfel, tumultul pare să fie o notă dominantă a spectacolului, scenele în care stările sufleteşti tind spre paroxism înlănțuindu-se ciclic, unele personaje îşi consumă întregul parcurs sub impulsuri tumultuoase (notate în ordine morală cu plus, dar mai ales cu minus), cultivându-se cu predilecție un limbaj scenic violent, o duritate a expresiei menită să tensioneze permanent atmosfera. Uneori metaforele par prea descoperite, detaliile au conotații naturaliste (vezi biciul purtat de Goneril în timpul exercitării prerogativelor regale, cuțitele „însângerate", orbitele pictate ale lui Gloster etc.) dar predominantă rămâne expresia pregnantă, bine manevrată în configurarea ansamblului scenic. Costumele, mai ales, sunt folosite exemplar: inițial toate personajele sunt înveşmântate în textile abundente, pe măsură ce unele dintre ele avansează în suferință sunt degajate de veşminte, încât Lear sau Gloster în momentele culminante ale calvarului, îmbracă austere cămăşi ale damnațiunii, iar Edgar - cel care bea până la fund paharul durerii - va apare în sumarul veştmânt al Crucificatului. Sigur, e încarnarea unui gând regizoral, dar realizarea concretă ne conduce la sublinierea meritelor scenografei Emilia Jivanov, atât în expresivitatea şi funcționalitatea costumelor, cât şi a decorului, dominat mai ales de o construcție uşoară şi mobilă, cu posibilități de dezmembrare, îndeplinind funcții multiple (tron, adăpost de ocazie etc.), iar în numeroase momente scena e goală şi... totuşi nu e, pentru că elementele de fundal au o mare capacitate de sugestie şi de punctare a atmosferei. Ca într-un relief sedimentat, spectacolul pare să conțină straturi succesive: e basm, legen-

www.cimec.ro

dă, istorie, parabolă filozofică, absența oricăruia dintre aceste straturi putând afecta întregul, însă pregnant, „la vedere", e ultimul, cel care vorbeşte despre condiția umană: omul în raport cu puterea, încrâncenarea luptei pentru putere, dar mai ales despre omul prăbuşit, despre infinitatea capacității sale de a suporta suferința. Raportând la dificultatea întreprinderii şi la exigențele maxime cu care ea e întâmpinată, putem vorbi de un moment decisiv al carierei lui Ioan Ieremia. Cine a trecut cu bine peste „Regele Lear" şi-a câştigat toate galoanele artei căreia i s-a dedicat. Cuvinte similare inspiră şi Vladimir Jurăscu, actor de recunoscută forță scenică, remarcabil acum şi prin finețea filtrării variatelor stări prin care trebuie să-şi poarte personajul. Drumul de la siguranța inconştientă a puterii, la revolta în suferință, la nebunia neputinței, până la împăcarea finală este un drum al cunoaşterii şi al iluminării pe care interpretul îi străbate cu o mare putere de persuasiune, personajul fiind plămădit din elemente complementare foarte bine sintetizate. În culmea puterii fiind, el are ceva dezagreabil, e tiranic şi neîndurător cu cei ce nu se încadrează corului de adulatori, de unde dezmoştenirea Cordeliei sau repudierea lui Kent. În schimb este măreț în suferință, abia aici el atinge majestatea pe care şi-o asuma altădată. Realizarea acestei plămade este o treabă grea, pe care interpretul timişorean a realizat-o cu succes. Prezențe majore în spectacol, Adela Radin Ianto (Goneril) şi Margareta Avram (Regan) au dat expresie adecvată dezumanizantei dorințe de putere, de stăpânire a regatului şi a oamenilor săi, care marchează existența ingratelor fiice ale lui Lear. Realizată evident prin contrast, Cordelia a apărut în interpretarea Alinei Secuianu ca o întruchipare a virtuților filiale (bine exprimate până la un moment dat), dar şi învăluită într-un aer clorotic, care nu-i justifică fermitatea unor acte.

Ce-i drept, regia a apelat la acest personaj mai mult ca semn decât ca vector al conflictului. Prezentând şi alte denivelări, poate inerente, sesizabile chiar dacă ele nu sunt de natură să dezechilibreze un spectacol solid construit, distribuția mai impune jocul de excepție al lui Robert Linz în dimensionarea suferinței lui Edgar, pe Ion

www.cimec.ro

Haiduc în maleficul Edmund, sinceritatea devoțiunii lui Kent în interpretarea lui Sandu Simionică, sobrietatea şi prestanța nobiliară conferite de Mircea Belu ducelui de Albany, iar Horia Ionescu a convins în versatilul Oswald. Poate din dorința salutară a unui joc simplu, auster, cenzurat de o recuzită învechită, dorință adeseori materializată, Alexandru Ternovici (Gloster) a căzut în cealaltă extremă, având scene în care fiorul tragic a absentat. Inegal este şi Bufonul interpretat de apreciatul Daniel Petrescu: parcă am văzut prea mult un cârcotaş şi mai puțin un înțelept, în timp ce Ducele de Cornwall a fost fixat de Traian Buzoianu în câteva tipare insuficient asimilate. Pentru evoluții ce probează conştiință profesională, slujind cu devoțiune un spectacol ce angaja prestigiul întregii trupe, evidențiem contribuția interpreților rolurilor din plan secundar: Miron Nețea, Gheorghe Stana, Camil Georgescu, Eugen Moțățeanu, Cristian Cornea, Ştefan Sasu, Ovidiu Grigorescu şi Victor Odillo Cimbru, cu toții convinşi că într-un asemenea ansamblu nici o voce nu trebuie să distoneze.

(Revista *Familia*, nr.4/1987)

www.cimec.ro

EVUL MEDIU ÎNTÂMPLĂTOR

Într-o mărturisire făcută cu ocazia premierei absolute a piesei sale, „Evul mediu întâmplător", Romulus Guga spunea: „Nu-mi este indiferent care va fi soarta omului şi a acestei planete, cum nu îmi este indiferent ce se spune şi ce se gândeşte despre libertate, democraţie, demnitate umană. Sunt şi voi rămâne implicat în tot ceea ce sunt dator după conştiinţa mea să descopăr, să elogiez, să protestez, într-un cuvânt, să aparţin în exclusivitate binelui şi progresului". Este o profesiune de credinţă care acoperă prin semnificaţie întreaga operă a acestui important scriitor, operă - din nefericire - atât de prematur încheiată. Scrierile lui Romulus Guga sunt, într-adevăr, emanaţia unei conştiinţe în perpetuă alertă încărcată prin liberă adeziune cu responsabilitatea destinului omenirii în general, a patriei şi poporului său în special. În dramaturgie mai ales, Guga operează cu categorii fundamentale, având în obiectiv istoria şi devenirea societăţii umane surprinse la unul din momentele lor de cumpănă, cum pare să fie acest secol XX, care lasă impresia că a esenţializat experienţele fundamentale - pozitive şi negative - ale mileniilor de civilizaţie, le-a evidenţiat atributele şi le-a pus în confruntare. Făurită dintr-un aliaj dur, în a cărui componenţă intră istoria, politica şi morala - fără a fi nici istorice, nici politice şi nici de morală, în înţelesul propriu al termenilor - scrierile lui Guga transfigurează o realitate caleidoscopică, extrăgându-i şi distilându-i esenţele. „Evul mediu întâmplător" (ca şi „A-

www.cimec.ro

murgul burghez", opera ce i-a succedat cronologic) este o parabolă cu sensuri profunde şi multiple, ce-şi propune să acopere frământările lumii contemporane. Este - cum s-a mai spus - o piesă-avertisment, un semnal de alarmă asupra unor posibile variante de evoluție a acestei lumi, mereu amenințată de pericolul propriei amnezii, prea uşor dispusă să-şi uite experiențele tragice, uneori experiențe-limită, şi să se lase angrenată în şi mai păgubitoare repetări. Lumea sugerată de Guga este una reală dar posibilă în perspectiva unor tendințe şi direcții ale contemporaneității. Marcând contururile tipice ale unui univers concentraționar, acest spațiu este populat de inşi cuprinşi într-un angrenaj aparent infailibil al supunerii. Soldatul este supusul Caporalului, ale cărui puteri discreționare până la apariția Sergentului, dintr-o discuție telefonică aflăm şi de existența Plutonierului ş.a.m.d. Piramida ierarhică pare imensă fiecare dintre nivelele sale constituindu-se tiranic pentru cel de dedesubt şi supus față de cel de deasupra. Relația între un nivel şi altul e ordinul, dispoziția fără replică. Dialogul, controversa, schimbul de argumente sunt abolite. Practicanții unor profesii al căror statut ar trebui să se bazeze în primul şi în primul rând pe independență în gândire şi acțiune - Judecătorul, Preotul, Cronicarul - nu sunt decât anexe ale angrenajului puterii, mijloace de opresiune şi de prezervare ale acesteia. Practicanții puterii se consideră ca aparținând unei Elite - menită istoriceşte să domine şi să decidă, în numele şi, chipurile, în interesul tuturor - iar mijlocul de exercitare a acestor prerogative abuziv asumate este Falanga, confrerie diabolică, agresivă şi neîndurătoare cu cei din afara sa, asupra cărora se prăvale ca un tăvălug cu acțiune imanentă, în timp ce în interior membrii săi sunt într-o continuă vânzoleală, se pândesc şi se atacă reciproc sub falsa aparență a supuşeniei şi disciplinei.

În spațiul autorității nelimitate şi supunerii necondiționate ființa umană este anihilată prin deformarea, mutilarea, falsificarea şi siluirea condițiilor vitale de existență. Pentru a se realiza, omul are nevoie de libertate, de adevăr, de dragoste, or, în lumea imaginată de Romulus Guga, lume ce trăieşte sub dominația Falangei şi în limitele

www.cimec.ro

înguste ale doctrinei Elitei, libertatea este capacitatea de supunere a individului, docilitatea şi autoanularea dreptului de iniţiativă, adevărul - la rândul său - nu înseamnă câtuşi de puţin exprimarea obiectivă a unei realităţi ci doar asamblarea unor poncife, a unor plăsmuiri menite să nu se exprime, ci să acopere realitatea, manipulate cu abilitate şi brutalitate; în fine - dragostea devine o suită de acte monstruoase, aberante, şi nici nu poate fi altfel din moment ce nu e decât o parte a sistemului, a raportului de autoritate-supunere existent între membrii aberantei comunităţi, pusă de promotorii săi sub eticheta fără conţinut de „centru internaţional de recreere umană" (de fapt toate tiraniile s-au autoproclamat drept căutătoare ale fericirii umane, „recreerea" propusă de Guga nefiind decât transfigurarea unei asemenea ipocrizii).

Punctul de lumină, de speranţă şi de rezistenţă faţă de sistemul opresor este insurecţia iniţiată de Soldatul Honterius şi tânăra Gloria, conştienţă că, pentru a nu abdica de la datele esenţiale ale condiţiei umane, au nevoie şi de libertate, şi de adevăr, şi de dragoste. Dragostea o vor găsi în propriile resurse, în partea de suflet salvată de la mutilare şi întinare; adevărul îl vor descoperi prin înlăturarea plăsmuirilor şi sloganurilor ce se interpun între ei şi realitate, iar accesul la libertate îl vor încerca prin răzvrătire, prin nerecunoaşterea autorităţii Falangei şi prin negarea Elitei ca fundament al „organizaţiei". Şi chiar dacă actul insurgent nu va avea sorţi de izbândă, el are importanţă capitală prin consecinţele sale; demonstrează simultan că sistemul totalitar nu este infailibil şi că singura cale de a-l demola este răzvrătirea.

„Falanga trebuie demontată - proclamă Honterius înaintea morţii. Trebuie nimicită... Mor pentru că am înţeles asta şi, iubind, am protestat... Mor pentru că omul nu trebuie nimicit... înjosit... Pentru că nu e o cârpă cu care să te ştergi pe frunte din când în când în istorie, ci e însăşi istoria. Mor pentru că eu cred în libertatea lui, în creaţia lui, în viitorul lui. Mor protestând şi rugându-vă: salvaţi-vă, oameni, mai este timp!" O aripă a mitului prometeic adie peste acest final: răzvrătitul poate să piară dar actul său rămâne. Sacrificiul nu poate fi inutil.

www.cimec.ro

Teatrul Național din Târgu-Mureş şi-a creat în timp faima de veritabilă „casă a lui Guga". Aici şi-au avut premiera absolută „Speranța nu moare în zori" (1974, marcând debutul în dramaturgie al scriitorului), „Noaptea cabotinilor" (1977) şi „Amurgul burghez" (1983), ultima la secția maghiară, într-un memorabil spectacol regizat de Dan Alecsandrescu. Dintre piesele jucate, doar „Evul mediu întâmplător" a ieşit în lume (în 1980) prin scena Teatrului Mic. Prin „reîntoarcerea acasă" şi a acestei scrieri a lui Guga, teatrul târgumureşean aspiră la o „integrală" a operei însemnatului său concitadin, desfăşurată în timp, pentru că - din păcate - de simultaneitate (a ediției-lor princeps) nu mai poate fi vorba. Sarcina montării şi-a asumat-o cel ce semnase şi spectacolul bucureştean - Cristian Hadji-Culea. Probând o impecabilă etică profesională, apreciatul regizor nu a recurs la procedeul plombaginei refuzând să ofere o copie a realizării anterioare, şi s-a angajat pe drumul mult mai anevoios al regândirii spectacolului, al recurgerii la o nouă strategie şi la alte mijloace pentru a revela sensurile operei literare. Pornind de la spațiul de joc - cu totul altele sunt ofertele amplei şi modernei scene din Târgu-Mureş - organizat de Kemény Árpád cu forță de sugestie, cu „moduluri" care „trăiesc" şi devin puncte magice ori de câte ori acțiunea le solicită, cu fragmentul inferior al unei statui ce o bănuim megalitică şi de extracție kitsch, cum sunt monumentele tuturor tiranilor, totul proiectat pe un fond de întuneric de parcă vrea să absoarbă realitatea, noul spectacol al lui Hadji-Culea se distinge prin forța de convingere, prin pregnanța discursului scenic. Tot ceea ce era de demonstrat pe baza operei lui Guga a fost demonstrat, spectacolul beneficiind în acelaşi timp de o remarcabilă elasticitate a expresiei. Chiar şi acele pasaje susceptibile de oarecare descarnare a metaforei, de rigiditate a discursului, în spectacol se mulează pe idee, palpită şi se integrează organic ansamblului. Recunoaştem şi înalta personalitate a trupei târgumureşene, una cu cele mai mari disponibilități spre teatrul autentic, de expresie modernă, din câte avem. Pe Ion Fiscuteanu e o încântare să-l reîntâlneşti. De data aceasta întruchipează un Caporal Ioachim, chintesență a sistemului, pe care îl reprezintă, de un cameleonism structural, individul părând a-şi schimba nu doar înfățişarea

www.cimec.ro

ci şi materia constitutivă: el pare a fi când de cremene, când de plastelină, în funcție de împrejurări, în timp ce expresia actorului pare neschimbată. Sunt probe de mare talent aceste treceri neobservate, dar atât de radicale fără nimic ostentativ în ele. Soldatul Honterius - cel ce străbate lungul drum de la supunere, prin revelația adevărului, spre revoltă a avut în Cornel Popescu un interpret de acelaşi calibru. Jocul său e tensionat dar de o extremă simplitate şi limpiditate, iluminarea se produce din lăuntru, gestul părând emanația, prelungirea în afară a unei stări interioare. La rândul său, Dan Glasu - punând la bătaie o largă gamă de nuanțe, fine sublinieri, amănunte acidulate - a compus chipul malefic al Sergentului ca pe un putregai catifelat, realizând unul din cele mai plastice şi mai rafinate tipuri de „negativi" pe care le-am văzut în vremea din urmă pe scenele noastre. Remarcabil este portretul realizat de Eduard Marinescu (Al doilea soldat) - existență buimacă, abandonată total (până la trezirea din final) sloganurilor-drog cu care îi este împuiat capul. Vlad Rădescu (Judecătorul) şi Aurel Ştefănescu (Preotul) au o existență scenică complementară, capitularea fără condiții a primului şi ipocrita tendință de salvare a aparențelor în cazul celui de al doilea beneficiind de mijloace adecvate, capabile să întregească portrete şi dincolo de imaginea scenică sau de textul replicii, lăsându-ne să întrevedem un Judecător epicureu, pentru care o poftă va prevala întotdeauna în fața unui principiu, şi un Preot cu o inteligență perversă, abil manipulată. Un enigmatic Străin a realizat Dan Ciobanu, personajul părând când un ochi critic intransigent, când un cronicar docil, când un instigator, dar întotdeauna un ins meditativ, cenzurat în reacții. Enikő Szilágyi Dumitrescu oferă o plăcută surpriză, atât pentru impecabila tehnică profesională cât şi pentru reverberațiile tragice conferite personajului (Gloria). Configurând o existență strivită de sentimentul fricii, al abandonului, Marinela Petrescu (Victoria) a completat cu aplicație o distribuție în cadrul căreia concurența de valori se poartă la un nivel cu totul şi cu totul remarcabil.

(Revista *Familia*, nr.6/1987)

www.cimec.ro

DALBUL PRIBEAG

Ca în mai toate piesele lui D.R.Popescu, şi în „Dalbul pribeag" (sau „Vinerea verde", titlul sub care piesa începuse să circule) acțiunea se petrece în relație cu o crimă, în cazul de față una mai veche, aflată în proximitatea termenului de prescripție, dar pentru care un nevinovat - Dobromir - a ispăşit deja o aspră pedeapsă. Dar cum adevărul trebuie restabilit, fie şi în ultimul ceas, acelaşi Dobromir-actorul, împreună cu colega sa de artă şi de inspirație Aretia îl vor cerceta pe Lucică, adevăratul vinovat, şi - după modelul din „Hamlet" - vor juca în fața sa scenariul real al crimei, obligându-l la demascare. Piesa urmează două trasee de inspirație livrescă, odată prin preluarea modelului shakespearean - acela al teatrului ca revelator al adevărului -, iar a doua oară prin urmărirea unei trame specifice literaturii polițiste, respectiv acumularea de probe şi ipostaze până când vinovatul, încolțit, va ceda, considerând apărarea inutilă. (Deşi nu cred să greşim prea mult considerând chiar Hamletul shakespearean o scriere de factură polițistă *avant la lettre*, într-atât traseul său poate fi asimilat genului impus în veacul nostru: supoziție-urmărire-administrare de probe-întinderea de capcane-demascarea-pedeapsa. Numai că Hamlet este un anchetator care plăteşte cu viața). De altfel dramaturgia lui D.R.Popescu, cu precădere cea din etapa actuală, este prin excelență livrescă: sunt preluate modele (shakespeareene sau antice), mituri, personaje cu destin sau funcție similară, unele replici fac tri-

www.cimec.ro

mitere directă la modele celebre, altele sunt citate culturale sau automatisme verbale cu sursă recognoscibilă, dar mai ales reține atenția faptul că multe dintre motivele dramaturgiei sunt prezente şi în eseistica scriitorului care - la rândul său - analizează, distilează şi detaliază capodopere sau mituri fundamentale, ce par să se constituie în obsesii din moment ce demersul teoretic este convertit şi în opera de ficțiune.

În „Dalbul pribeag", personajul inspirator - Hamlet - rămâne în afara acțiunii în timp ce prietenii şi colaboratorii săi - actorii - avansează în prim-plan, ca şi cum după experiența de la Elsinor, ei ar lua pe cont propriu misiunea de a dovedi pe toți asasinii rămaşi nepedepsiți. Metoda verificată - aceea de a suprapune faptul de artă peste faptul de viață, pentru ca similitudinea să declanşeze criza vinovatului, să-l aducă în situația în care nervii cedează - funcționează la fel de eficient şi în cazul Lucică, înscenarea de către Aretia şi Dobromir a morții Iosefei Aretia Parra aducându-l pe acesta în imposibilitatea de a se mai apăra, dând în felul acesta cale liberă spre afrirmare adevărului. Iar adevărul are funcție justițiară, drumul spre el înlătură succesive straturi de întuneric încât viața - cea care a fost, cea care este şi în bună măsură cea care va fi - intră pe un făgaş nou, într-o zonă de lumină şi echilibru. Din adevăr şi din justiție lumea îşi extrage seva, vitalitatea. De altfel chiar numele unuia din personaje, Dobromir, prin rezonanța sa slavă, chiar asta sugerează: *o lume bună*, dreaptă, echilibrată, epurată de minciună, silnicie şi crimă. Parabola dramatică a lui D.R.Popescu pare să-şi fi propus o polemică cu zicala *viii cu viii, morții cu morții*, demonstrația tinzând să dovedească că viitorul poate fi abordat cu succes numai dacă între prezent şi trecut s-au stabilit raporturi echitabile, dacă n-a rămas nimic în suspensie. Găsirea adevăratului asasin al Iosefei este un asemenea litigiu între trecut şi prezent şi nerezolvarea sa nu garantează împăcarea cu viitorul, pentru că morții au mijloacele lor de a bântui memoria viilor, în sufletele acestora ei învie mereu şi îşi cer partea lor de dreptate. Arta (în speță teatrul) este unul din modurile eficiente prin care trecutul poate fi radiografiat, arătat în lumina sa reală şi în dimensiunile adevărate pentru că „actorul este ochiul lumii cu care lumea se vede pe

www.cimec.ro

ea însăşi". De la această premisă pornind, piesa se constituie într-un superb elogiu adus actorului ca element de veghe al umanității. Poate nicăieri în literatura română - şi rar în cea universală - actorului nu i s-a făcut un „portret robot" atât de fidel şi nu i s-au închinat atât de vibrante elogii.

„Dalbul pribeag" se înscrie în poetica atât de personală a autorului, D.R.Popescu pendulând cu nonşalanță între real şi simbol, personajele stau când sub semnul efuziunilor lirice când sub agresiunea coşmarului, timpurile se întrepătrund derutant, acțiunea părăseşte surprinzător traseul principal pentru a face ocoluri al căror sens se dezvăluie peste multe scene, susținerile de natură preponderent teoretică, eseistică, apar ca paranteze în derularea story-ului, totul adunându-se într-o construcție barocă, eteroclită, cu nivele ce țin în egală măsură de realism, de simbolism, de absurd, de oniric sau de poetic. Scriitorul nu ține nici un moment să dea iluzia autenticității vieții, din contra, pare să atragă mereu atenția că ceea ce se vede pe scenă este o creație artificială, care discută despre viață, o analizează şi o reconstituie în elementele sale esențiale, definitorii, fără ambiția de a le asambla sub semnul firescului. În fața unei atari creații te simți îndemnat să apelezi la cuvintele lui Gide despre de „Cinna" lui Corneille: „Abstracția, prețiozitatea, superficialitatea, antirealismul (ca să nu spun elementul factice) n-ar putea fi împinse mai departe. Dar nu cunosc versuri mai admirabile. *E triumful artei asupra firescului (s.n.)*. Cel mai neinteligibil sonet de Mallarmé nu e mai greu de înțeles decât, pentru un spectator neprevenit, nedomesticit dinainte, încâlceala acestui nonsens sublim".

Şi totuşi... Trecut de acum prin experiențele decisive în montarea teatrului derepopescian, (spectacolele sale cu „Mormântul călărețului avar" sau „Ca frunza dudului din rai" s-au bucurat de îndreptățite aprecieri) regizorul Ioan Ieremia a dovedit prin spectacolul său de la Timişoara că are o percepție deosebită pentru acest teatru, în interiorul căruia se mişcă sigur şi dezinvolt, găsind mijloacele adecvate pentru a-i da întruchiparea scenică. Spectacolul are o vibrație excepțională, este încărcat de sensuri, de adevăruri spuse cu voce tare sau numai sugerate în subtext, emanate dintr-o imagine scenică întotdeu-

www.cimec.ro

na foarte bine articulată, armonioasă şi sugestivă, capabilă adeseori să captiveze chiar şi spectatorul „nedomesticit dinainte". Decorul semnat de Emilia Jivanov aduce în scenă un templu antic - populat de puține elemente de mobilier, toate de inspirație contemporană - şi permite o permanentă translație între sacru şi profan, interferența registrului grav cu cel comic al planului real cu imaginarul, totul învăluit într-o lumină cu o rar întâlnită putere de sugestie, lumină care şi ea poate fi pusă în categoria „artificialului", a „nefirescului", dar care este cu certitudine aparținătoare artisticului, cu evidentă pondere în spectacol grație profunzimii şi capacității de transfigurare.

Spectacolul confirmă sau reconfirmă un trio actoricesc aflat într-un moment de mare inspirație. Ion Haiduc realizează în Dobromir un portret de mare complexitate, un personaj cu măşti suprapuse folosite din motive „strategice", cea reală fiind una prin excelență tragică. Jucând un personaj care la rândul său joacă un rol prestabilit, Ion Haiduc a manevrat cu abilitate, actorul-personaj regizând discret gesturile şi gândurile personajului-actor în drumul acestuia de la condiția de vinovat fără vină la aceea de triumfător în lupta pentru adevăr. Indiscutabil, Ion Haiduc este la ora actuală unul dintre cei mai buni actori ai țării, dotat cu un larg registru interpretativ pe care îl utilizează cu deplină responsabilitate, cenzurându-şi orice tentație spre facil. Larisa Stase Mureşan, la rându-i, găseşte subtile legături între Aretia-actrița şi personajul acesteia, al cărei tragic destin îl evocă - Iosefa Aretia Parra. Capacitatea sa recunoscută de a-şi învălui personajele în inefabil se desfăşoară şi de această dată fiind principalul suport în susținerea componentei poetice a spectacolului. În fine, Traian Buzoianu vine cu una din cele mai valoroase creații ale carierei sale, marcând cu apreciabil simț al nuanțelor şi fermitate a mijloacelor drumul lui Lucică de la siguranța de sine a mediocrului „ajuns", la nervozitatea şi agitația din ce în ce mai greu stăpânite la presimțirea pericolului, sau sub apăsarea vinovăției.

(Revista *Familia*, nr.1/1987)

www.cimec.ro

AMOR PIERDUT, VIAȚĂ PIERDUTĂ

În prefața volumului VIII al „Operelor eminesciene", Petru Creția consideră că „este sarcina culturii naționale în ansamblul ei să aşeze în sfârşit capodoperele teatrului eminescian la locul care li se cuvine în conştiința publică şi pe care nu l-au dobândit în timpul scrierii lor datorită firii himerice a marelui dramaturg şi felului în care aceasta s-a împletit cu vremile". Momentul aniversar pe care îl trăim constituie prilejul cel mai potrivit pentru o acțiune concertată întru realizarea dezideratului formulat de cel mai autorizat reprezentant al eminescologiei actuale, deziderat care conține şi o redutabilă judecată de valoare asupra operei dramatice a lui Mihai Eminescu, pentru eventualitatea că ar mai fi fost unii care să pună sub semnul întrebării valoarea acestei opere. E drept că cele mai multe dintre proiectele dramatice eminesciene nu au apucat să fie finalizate, dar - mai ales acum când avem, prin amintitul volum VIII din „Opere" o imagine completă şi exactă a acestor scrieri - e limpede că ele reprezintă, de foarte multe ori, împliniri efective, chiar dacă nu concordă cu proiectul inițial. „De obicei îi reuşeşte un act care, odată realizat, epuizează substanța dramatică şi trăieşte în sine, ca o unitate autonomă şi autosuficientă", constată acelaşi eminent editor, reproşând cercetării asupra dramaturgiei eminesciene că „privind prea mult către intenții, a scăpat din vedere împlinirile, n-a ştiut să aleagă din ceața unor visări nu prea stăruitoare, să izoleze biruințele, să le pună în va-

www.cimec.ro

loare, să le dea viață scenică demonstrându-le excelența şi vitalitatea". Din păcate, nici măcar în aceste împrejurări de maximă concentrare asupra moştenirii eminesciene, valorificarea dramaturgiei sale n-a făcut pasul decisiv, teatrele păstrându-şi vechile reticențe. De regulă s-a recurs tot la recitalul poetic, uneori de certă ținută, dar de cele mai multe ori cu structură de serbare şcolară, sau însăilări scenice al căror obiectiv este „biografie subțire" şi care - dacă nu contravin flagrant unor teze eminesciene privind posteritatea geniilor - sunt în cel mai nevinovat caz inutile. Eforturile Teatrului din Botoşani, care s-a angajat mai mult în realizarea unei integrale dramatice eminesciene au rămas caz izolat, deşi au izbutit să dea legitimitate întreprinderii, să demonstreze că dramaturgia eminesciană constituie materie pentru spectacol, nu simplu pretext de omagiu protocolar.

În asemenea împrejurări, merită toată atenția gestul Naționalului din Cluj-Napoca, care a pus în scenă una din piesele din tinerețe ale poetului, „Amor pierdut, viață pierdută". Este unul din textele dramatice încheiate şi - chiar dacă aparține unei perioade juvenile, cea a primelor colaborări la „Familia" - deschide o pespectivă elocventă asupra gândirii dramatice eminesciene, conturată precoce şi cu speranțe.

În spectacolul clujean, regizat de Dorel Vişan, în decorul lui Th. Th. Ciupe, textul eminescian este preluat cu maximă fidelitate, regizorul permițându-şi foarte puține omisiuni (dispare un personaj cu două replici), iar o repetare, în compania Emmei, a cântecului de lume al lui Niță este unul dintre puținele artificii regizorale sesizabile - dovadă a unei atitudini de pioşenie în fața literei eminesciene, dar şi a dorinței de a da o imagine cât mai exactă a operei. Au fost surmontate unele dificultăți legate de confruntarea cu limba acestei scrieri, limbă aflată încă în căutarea mlădierilor, subtilităților şi profunzimilor... eminesciene. Realizatorii spectacolului clujean au ştiut să aplatizeze asperitățile, dându-le chiar un farmec de epocă şi de loc (adică o Moldovă de secol XIX, purtată de fiii săi prin străinătățuri). Spectacolul are suficient fior romantic, tensiune provocată de iminența morții Emmei, umor atunci când e cazul (legat mai ales de prezența

www.cimec.ro

lui Niță), dar mai ales o gravitate lipsită de ostentație marcând fiecare personaj. Poate doar frecventa reținere a actorilor-regizori în fața desfășurărilor de dincolo de text să se fi resimțit și în cazul de față, în speță în cel al lui Ștefan Vrance, purtător al unui demonism producător de suferință, involuntarul agent tanatic care grăbește sfârșitul Emmei, fermentul tanatic, damnat să lase în urma sa moarte. Doctorul spune despre Ea că „...o bucurie mare... poate să prelungească zilele ei cu câțiva zori... precum o durere mare ar fi în stare s-o ucidă-ntr-un moment", ceea ce se și întâmplă în urma plecării precipitate a acestuia spre Italia. Spectacolul simplifică această relație, o expediază, diminuându-și aura romantică și dimensiunea tragică. Totuși, meritele sale rămân apreciabile, grație realizatorilor mai sus amintiți și – evident – interpreților de indiscutabil talent care sunt Ileana Negre (Emma), Marius Bodochi (Ștefan), Radu Amzulescu (Alecu), Octavian Lăluț (Doctorul) și Ion Marian (Niță).

(Revista *Familia*, nr.6/1988)

www.cimec.ro

OEDIP

Prelungire înspre nord a spațiului civilizației antice greceşti, Dobrogea românească de astăzi păstrează tainice legături cu un trecut ce o înnobilează şi îi individualizează destinul. Într-un perimetru în care vestigiile vechii Elade au o prezență masivă, se respiră la tot pasul un aer încărcat de istorie şi se simt conexiunile cu o civilizație apusă dar nu moartă. În asemenea circumstanțe era şi firesc ca tocmai pe malurile Pontului Euxin să se nască un festival evocator al lumii antice („Serile de teatru antic" au cuprins capodopere ale marilor tragici greci, dar şi texte de autori moderni inspirate din spiritualitatea lumii antice) şi era tot atât de firesc ca teatrul constănțean să se facă animatorul şi cultivatorul unei asemenea inițiative. De-a lungul anilor au fost prezentate memorabile montări cu „Legendele Atrizilor" în decorul de amplă rezonanță spirituală al Cetății Histria sau „Medeea" în cadrul natural de piatră şi apă al portului turistic, ambele realizate de regizorul Silviu Purcărete, serie continuată apoi de Dominic Dembinski şi Andrei Mihalache cu spectacole de mare montare, tot în aer liber, în spații amenajate şi adaptate în stațiunile litoralului, spectacole care ani în şir au constituit puncte de atracție ale sezoanelor turistice. În toate aceste montări ale teatrului constănțean criteriul estetic, proeminent, a fost susținut de cel istoric, într-o fericită desfăşurare de talente şi forță creatoare şi o manifestă dorință de a revela un trecut ce-şi împinge spre noi reverberațiile de noblețe şi elevată spiritualitate.

www.cimec.ro

Prin spectacolul cu „Oedip", recentă coproducție a Teatrului Dramatic şi a teatrului de balet clasic şi contemporan, fenomenul artistic constănțean cunoaşte o resurecție, tradiția fiind reluată cu un spor de înțelegere şi de înnoire. Arta dramatică şi cea coregrafică sunt mobilizate în slujba unui scop unic, într-o încercare îndrăzneață de îmbinare şi diversificare a mijloacelor, de adâncire a sensurilor şi de sporire a forței de atracție a actului artistic. Girarea acestuia de către autoritatea unui mare artist, Oleg Danovski - semnatar al regiei spectacolului - şi valoarea recunoscută a celor mai buni dintre actorii constănțeni constituie din pornire premisele unui demers de maxim interes.

Spectacolul se sprijină pe un scenariu realizat de Vasile Cojocaru după autori antici. Actorul-autor nu a recurs la soluția simplă şi comodă a unui colaj, optând pentru retopirea mitului oedipian şi remodelarea sa în funcție de înțelegerea şi sensibilitatea spectatorului contemporan, dar mai ales în funcție de unele demersuri teoretice ce-l pun în consonanță cu sensibilitatea vremurilor de azi. Este evitat cu ingeniozitate descriptivismul - atât de tentant atunci când se repovesteşte un mit -, se tinde, cu remarcabile rezultate, spre interiorizare, spre explorarea unui univers de dincolo de percepția fizică. Ideea-pivot e aceea că în condiția sa de orb, pus în imposibilitatea de a recepta multe din semnalele lumii înconjurătoare, Oedip se apleacă mai mult spre esența faptelor, vede pe calea gândului mai departe şi mai profund, propria-i persoană devenind un fel de cutie de rezonanță în care patima căutării adevărului îşi rafinează tonurile într-o expresie esențializată.

Prin concepție, spectacolul este unul sincretic, bazat pe conlucrarea cuvântului cu muzica şi dansul. (Alături de contribuția actorului-autor al textului) se cuvine menționată şi contribuția majoră a unui apreciat actor-compozitor, Liviu Manolache fiind la ora actuală unul dintre valoroşii autori de muzică de scenă pe care îi avem, teatrul din Constanța beneficiind din plin de talentele sale). În triada amintită, ponderea dansului este învederată. Asumându-şi comandamentul artistic al întregului spectacol, maestrul Oleg Danovski a tăiat baletului o felie consistentă. Şi nu e de mirare, artistul operând cu instrumentul pe care îl stăpâneşte cel mai bine şi care îi este cel mai fa-

www.cimec.ro

miliar. Într-o primă instanță, baletul preia funcțiile corului din drama antică, dar în destule momente el nu este simplu comentator, intervențiile sale fiind de complementaritate. Şi cum trupa constănțeană este una de un desăvârşit profesionalism, contribuția sa este de maximă semnificație. Ea potențează tragedia şi o nuanțează, creează fondul pe care se conturează personalitatea eroilor şi li se proiectează tragedia. Față de obişnuitele raporturi scenice dintre cor şi acțiune, se produce o răsturnare. În mod tradițional corul reprezintă elementul static, în timp ce actele eroilor sunt purtătoare de dinamism al desfăşurării scenice. În montarea constănțeană, baletul care preia funcțiile corului este şi factorul dinamizant, în timp ce susținătorii partiturilor dramatice sunt solicitați unilateral, mai mult prin capacitatea lor declamatorie, mişcarea lor scenică fiind redusă la minimum, adeseori doar la intrări şi ieşiri în spațiul de joc. De fapt aici este latura vulnerabilă a spectacolului. A lipsit regizorul teatral, dominat categoric de maestrul coregraf, condiție în care personalitatea actorului a fost atrofiată, fiind greu de făcut aprecieri individuale. Interpreți de recunoscută valoare – Vasile Cojocaru (Oedip), Elena Gurgulescu (Iocasta), Liviu Manolache (Eteocle), Eugen Mazilu (Polinice), Nina Udrescu (Antigona), Cristina Oprean (Ismena), Titus Gurgulescu (Creon), Jean Ionescu (Tiresias), Iulian Enache (Teseu) – au *rostit* cu profesionalism, dar posibilitățile lor de manifestare scenică sunt incomparabil superioare. Atunci când s-a apelat la ele (reținem, de pildă, momentul înfruntării dintre Eteocle şi Polinice) cota valorică a crescut sensibil. Cu toate acestea e de remarcat spiritul de echipă al interpreților, conştiința că sunt părtaşi la un act artistic superior pe care l-au servit cu devoțiune, chiar dacă nu au fost în posturile cele mai avantajoase. Pentru că dincolo de rezervele ce se pot face, „Oedip" de la Constanța rămâne un fapt de artă demn de toată atenția, o încercare reuşită de spargere a rutinei şi de căutare a unor noi forme de exprimare.

(Revista *Familia*, nr.6/1992)

www.cimec.ro

CUM VĂ PLACE

Pentru mai vechile generații de regizori Shakespeare era încununarea unei cariere spre care se înainta cu grijă şi cu speranțe, stagiune cu stagiune şi autor cu autor, până când respectivul director de scenă era sau se considera suficient de „copt" pentru a aborda şi repertoriul shakespearean. Pentru regizorii promoțiilor mai recente situația se răstoarnă: ei trec foarte repede peste etapele pregătitoare, aproape că sunt dispuşi chiar să înceapă cu Marele Will, în care văd nu o încununare, ci o poartă de intrare în profesie. Nu ştiu dacă e vorba de o nerăbdare îndreptățită, de o fervoare cu care ei vor să-şi materializeze ideile sau e vorba de vanități timpurii, de o diminuată conştiință de sine datorită căreia ambițiile o iau înaintea maturizării profesionale. Exemplele pot sluji oricare dintre eventualități. Nu sunt puține cazurile când tinerii vin cu idei valabile, originale şi productive, în abordarea operei shakespeariene, dar nu sunt puține nici cele în care insuficienta stăpânire a mijloacelor se face din plin resimțită, uneori împietând chiar valorificarea ideilor remarcabile. În acest tablou general poate fi localizat şi spectacolul lui Ion Mircioagă cu una dintre cele mai frecvent abordate comedii ale lui Shakespeare – *Cum vă place* – realizat la Teatrul de Stat Arad. Dacă informațiile noastre sunt exacte, tânărul regizor se află la a doua experiență Shakespeare, după un *Romeo şi Julieta* la Brăila. În orice caz, se apropie de aceste piscuri dramaturgice fără nici un fel de inhibiții, ideile nu-i lipsesc,

www.cimec.ro

„contemporaneizarea" o face organic, fără ostentație şi întotdeauna în acord cu textul. Ion Mircioagă spune bine acest basm cu oameni buni şi oameni răi, cu imensă aspirație spre fericire şi spre frumos prin care eroii încearcă anihilarea urâtului, a violenței, minciunii şi urii. Spectacolul este unul petulant, trăit într-o evidentă frenezie, pădurea Arden este şi nu este un refugiu, pentru că în acelaşi timp este (şi nu este) un tărâm privilegiat, un spațiu în care se poate suferi (în primul rând din dragoste), dar mai ales este un spațiu al împlinirilor şi al potrivirilor. Cuplurile de îndrăgostiți se stabilesc conform unor valențe bine definite şi chiar dacă pe parcurs totul pare supus hazardului, până la urmă legea firii este cea care decide. Nota cea mai interesantă pe care Ion Mircioagă o introduce în spectacolul său este aceea conform căreia prin iubire eroii îşi caută identitatea, împlinirea în dragoste îi legitimează existențial, le oferă un statut spre care tânjeau în mod natural. Poate de aceea, în spectacol, tot ce se întâmplă în pădurea Arden devine prevalent şi împinge în penumbră conflictul de la palat, este zona în care ludicul – una din dimensiunile clare ale spectacolului – are posibilități mari de desfăşurare. Teatralitatea acestui spațiu este viguros subliniată, dar fără să fie scoasă din perimetrul unei naturaleți liber acceptate. Această asumare a ludicului este propusă şi spectatorilor: în unele momente ei sunt urcați pe scenă, în altele actorii coboară în sală şi îi transformă în parteneri, pentru că – nu-i aşa? – „lumea întreagă e o scenă/ şi toți oamenii-s actori", de aceea toată suflarea are dreptul să „se prostească". Dacă vorbim de teatralitatea spectacolului nu putem trece peste reuşita stilizare a unor scene, ca de pildă cea a duelului, realizată cu mijloace gestual-coregrafice, şi tot prin asemenea mijloace este relevată ideea de pribegie, de istovitoare mergere spre un punct doar aproximat.

Scenografia debutantului Mihai Călin Păcurar urmează şi ea linia unei teatralități evidente, dar şi a maximei simplități: decorul se reduce practic la două mari draperii care marchează cele două principale spații de joc (palatul şi pădurea) iar costumele sunt de o vagă modernitate, de fapt intenționat atemporale. Se face în felul acesta casă bună cu stilizările de care vorbeam, în privința jocului, dar şi cu

www.cimec.ro

alte libertăți pe care spectacolul şi le asumă, precum amintita implicare a publicului, dar şi notele parodice sau inserarea unor replici din alte scrieri shakespeariene (cele mai multe din *Hamlet*, ba chiar şi din sonete) şi nu în ultimul rând trecerea unor scene pe tărâmul visului sau al imaginarului. Să nu uităm nici apariția unor personaje inventate de regizor, printre care şi un omnipotent şi omniprezent Zeu al căsătoriei, care certifică formarea şi stabilitatea cuplurilor.

Am subliniat, considerând că sunt relevante, notele personale prin care Ion Mircioagă îşi configurează spectacolul. Asta nu înseamnă că nu i s-ar putea aduce şi destule reproşuri. În general, tot ce se întâmplă la palat este inform, puțin expresiv, unele personaje au pasaje de submersie – dispar şi apar (ca expresivitate scenică) din când în când – altele dispar şi nu mai apar deloc , şi poate din această cauză Ovidiu Ghiniță este mult mai expresiv în postura Surghiunitului decât în cea a Uzurpatorului şi în general interpreții rolurilor care se consumă preponderent în pădurea Arden sunt favorizați. Îi avem în vedere pe Ion Văran, cu un aşezat şi bine conturat Corin, pe Călin Stanciu într-un Jacques nu foarte melancolic, dar bine pus în evidență, pe Ioan Peter (Tocilă) şi mai ales pe interpreții tinerilor – Aura Călăraşu (Rosalinda), Mariana Tofan (Celia), Dorina Darie-Peter (Phebe), Mariana Dănilă (Audrey), Zoltan Lovas (Orlando), Florin Covalciuc (Oliver), Bogdan Costea (Silvius), Dan Covirg (William), cei care au oferit principala combustie pentru împlinirea propunerilor regizorale.

(Revista *Familia*, nr. 2/ 2001)

www.cimec.ro

REGE, PREOT ŞI PROFET

Într-un ev biblic, o cetate îşi centrează interesul în jurul Palatului Plăcerilor, nu doar construcţia cea mai somptuoasă, ci şi cea mai căutată, pentru că acolo orgiile se ţin lanţ, bucuriile trupului nu cunosc oprelişti, păcatul este instituţionalizat sub înaltul patronaj al Regelui. Tot norodul aşteaptă cu înfrigurare noaptea apropiată când Regina însăşi îşi va oferi trupul celor ce vor să se înfrupte din farmecele sale. Marele Preot asistă impasibil la toate acestea, ba chiar găseşte cuvinte de laudă la adresa suveranului pentru că din cauza netrebnicului stabiliment poporul e într-o continuă veselie şi unde lumea e veselă treburile merg bine. Se anunţă însă iminenta sosire în cetate a unui profet, care stârneşte îngrijorări ce se vor dovedi întemeiate. Profetul va condamna cu severitate existenţa Palatului şi desfrâul pe care el îl întreţine, prevestind catastrofa: dacă lucrurile vor continua în acest fel, Dumnezeu va distruge năpraznic cetatea. Pentru că în faţa alternativei ce li se propune oamenii încep să fie atenţi la cuvintele şi ameninţările Profetului, Marele preot va căuta o soluţie de contracarare: transformarea palatului plăcerilor în templu, în loc de închinare, situaţie în care Dumnezeu nu va mai pedepsi cetatea, Profetul va fi dovedit de mincinos şi, conform legilor locului, va fi ucis de norod. Însoţitorii Profetului contraatacă la rândul lor: frumoasa Abigael plănuieşte atragerea concupiscentului Rege într-o cursă, urmând să i se dăruiască în chiar noul templu şi la sorocul anunţat pentru pe-

www.cimec.ro

deapsa divină, care – în aceste condiții – se va produce totuși. Prevenit, Profetul respinge acest plan și acceptă mai degrabă propriul sacrificiu decât proliferarea păcatului și pângărirea noului templu, pentru că, spune el : *„Dacă, pentru ca oamenii să urmeze învățătura mea, e de trebuință să mă leapăd de omenesc, sunt gata să o fac".*

Am insistat asupra subiectului piesei lui Radu Stanca nu numai pentru că ea e puțin cunoscută publicului, ci și pentru a-i defini specificul. Ne aflăm în fața unei tragedii moderne, realizate mai ales cu instrumentarul teatrului poetic, dar și în fața unui text de mare densitate filosofică, o piesă în care *„... anecdota e întotdeauna numai un pretext pentru niște adevărate parabole filosofice, pentru circumscrierea, într-un chip inedit, a unor drame profane ale cunoașterii."* (Ion Vartic). Este o paralelă (dar și o ciocnire) între sacru și profan, între senzual și spiritual, încercând să stabilească echilibrul dintre ele, fără de care se pot produce catastrofele. Prin jertfa sa, Profetul va scuti cetatea de o asemenea catastrofă, dar și Regele va înțelege pericolele pe care le comportă o existență dominată exclusiv de instincte.

Pentru regizorul Radu Ðinulescu tema de lucru a fost aceea de a înscrie spectacolul într-un perimetru biblic, în zona unei mitologii a sacrului, dar fără o necontrolată ieșire din real, din concretețea existenței umane. Radu Stanca – unul din liderii faimosului Cerc literar de la Sibiu – a fost o personalitate complexă : poet, filosof, eminent om de treatru (unul din cei mai valoroși regizori pe care i-a avut teatrul românesc) și un excelent teoretician al teatrului, eseurile sale stârnind senzație într-o vreme în care dogmatismul era atotstăpânitor. Dramaturgia sa s-a născut din suma acestor laturi, care se unesc și se completează. Radu Stanca știe la perfecție cum se construiește o acțiune, cum se modelează un personaj, are din abundență resurse pentru combustia și profunzimea ideatică necesare, precum și posibilitatea de a învălui totul într-o aură poetică specifică. S-ar părea că în aceste condiții misiunea regizorului este una facilă, dar nu e așa. Din contră, dificultățile sunt mari pentru că trebuie să treacă prin multe „puncte de control", spațiul de „colaborare" cu dramaturgul fiind li-

www.cimec.ro

mitat. Spectacolul lui Radu Dinulescu îşi îndeplineşte în mare măsură îndatoririle. El vibrează în egală măsură la infuziile religioase cât şi la dezlănţuirile vitale ale umanului, îşi asigură rigoarea şi expresivitatea. S-ar putea vorbi însă şi de unele deficienţe în materie de tensiune interioară. Regizorul are avantajul de a se putea bizui pe aportul principalilor colaboratori. Decorurile lui Onisim Colta, ca şi costumele create de Oana Văran Goia au o remarcabilă funcţionalitate, *trăiesc* în spectacol şi îl colorează cu pregnanţă. La fel şi distribuţia, cel puţin în punctele principale. Regele propus de Zoltan Lovaş este o dezlănţuire de instincte, dar fără să alunece în caricatural (tentaţii ar exista) totul dominat de o viclenie la fel de instinctivă. În schimb, Marele preot în interpretarea lui Ion Văran are o prezenţă statuară, sobră, calculată, dar persuasivă. Valentin Voicilă a conferit Profetului o mască în egală măsură hieratică şi omenească, sacralitatea personajului îmbinându-se cu înţelegerea umană a vieţii. Claudia Ieremia (Abigael) ne-a convins încă o dată că este o actriţă de excepţie. Jocul său este ardent în orice registru, iar modul în care îşi conduce personajul prin stări şi atitudini contradictorii este pe deplin convingător.

Remarci pozitive se cuvin şi pentru Liliana Balica, Ioan Peter, Bogdan Costea, Costin Găvază, Călin Stanciu, ca şi pentru numeroşi actori de frunte ai teatrului care au acceptat să facă figuraţie într-un spectacol considerat şi *al lor,* nu doar al protagoniştilor.

...Şi după toate acestea nu ne putem reprima nedumerirea că o piesă de mare valoare precum *Rege, Preot şi Profet* îşi are abia acum, la 40 de ani de la moartea autorului, premiera absolută la Teatrul de Stat din Arad.

(Revista *Familia,* 11-12/ 2002)

www.cimec.ro

Cuprins

Cuvânt înainte de *Mircea Morariu* 5

TEATRUL DIN ORADEA

Între două stagiuni 9
Romulus cel Mare 13
Micul infern 17
Cezar şi Cleopatra 20
Un om = un om 24
Apus de soare 27
Pescăruşul 30
Vlad Ţepeş în ianuarie 34
Regele gol 39
Aceşti îngeri trişti 42
Ploşniţa 45
Dictatorul 47
Balconul 50
Fântâna Trevi 53
Resos (Regele trac) 56
Astă seară se improvizează 59
O scrisoare pierdută 62
Diogene câinele 66
Ţarul Ivan îşi schimbă meseria 69
Casa evantai 73
Aniversarea 77
Amadeus 81
Glose la un recital 86
Praf în ochi 89

MARI REGIZORI

Vlad Mugur, Ifigenia în Aulis 95
Vlad Mugur, Vara imposibilei iubiri? 98
Vlad Mugur, Un vis în noaptea miezului de vară 102
Vlad Mugur, Mincinosul 105

www.cimec.ro

Vlad Mugur, Hamlet 108
Crin Teodorescu, Lungul drum al zilei către noapte 113
Liviu Ciulei, Furtuna 117
Radu Penciulescu, Vicarul 120
Dinu Cernescu, Meşterul Manole 124
Aureliu Manea, Rosmersholm 128
Aureliu Manea, Sub clar de lună 132
Ion Cojar, Iphigenia 137
Cătălina Buzoianu, Dimineaţă pierdută 141
Alexa Visarion, O pasăre dintr-o altă zi 146
Dan Micu, Tartuffe 150
Dan Micu, Jocul vieţii şi al morţii... 152
Alexandru Tocilescu, Concurs de frumuseţe 156
Alexandru Tocilescu, Hamlet 159
Valeriu Moisescu, Mizantropul 165
Mihai Măniuţiu, Îmblânzirea scorpiei 170
Mihai Mâniuţiu, Lecţia 173
Mihai Măniuţiu, În absenţa poveştii 177
Alexandru Dabija, Ospăţul lui Balthazar 180
Victor Iona Frunză, Cruciada copiilor 182

PRIN TEATRELE DIN ŢARĂ

Ştefan Vodă cel Tânăr 187
Hora domniţelor 190
Pasărea Shakespeare 193
Noaptea cabotinilor 196
Mormântul călăreţului avar 199
Matca 203
Ca frunza dudului prin rai 206
Amurgul burghez 210
Arma secretă a lui Arhimede 214
Cerul înstelat deasupra noastră 218
Regele Lear 221
Evul Mediu întâmplător 226
Dalbul pribeag 231
Amor pierdut, viaţă pierdută 235
Oedip 238
Cum vă place 241
Rege, preot şi profet 244

www.cimec.ro

www.cimec.ro